NORGES MUSIKHISTORIE

REDAKTØRER:
O. M. SANDVIK — GERH. SCHJELDERUP

EBERH. B. OPPI-KUNSTFORLAG
KRISTIANIA

Lionel Carley
Bergen
24. V. 2000

NORGES MUSIKHISTORIE

NORGES MUSIKHISTORIE

REDAKTØRER
O. M. SANDVIK - GERH. SCHJELDERUP

BIND I

EBERH. B. OPPI - KUNSTFORLAG
KRISTIANIA 1921

Copyright by
Eberh. B. Oppi - Kunstforlag
Kristiania 1921

KØLBELSKE BOK- OG KUNSTTRYKKERI, KRISTIANIA

INDHOLD

Side

ÆLDGAMMEL TONEKUNST, av *Gerh. Schjelderup* 1
Enstemmighet — Flerstemmighet 1
OLAVSMUSIKKEN, av *O. M. Sandvik* 10
EFTER REFORMATIONEN, av *O. M. Sandvik* 26
SELSKAPSMUSIKKEN, av *Gerh. Schjelderup* 41
VOR FOLKEMUSIK, av *Erik Eggen* 70
1. Instrumentalmusik i oldtid og middelalder 70
2. Vokalmusik i oldtid og middelalder 83
3. Instrumentalmusik fra 16. aarhundrede til vore dager 92
4. Vokalmusik fra 16. aarhundrede til vore dager 100
5. Folkemusikken blir opskrevet. 1. periode. Indtil Lindeman 107
NORSK TONEKUNSTS OPKOMST, av *Gerh. Schjelderup* 116
De første komponister. Konsertlivet 116
SPELEMENNER, av *Rikard Berge* 135
Dei eldste spelemennerne 137
Luraas-tidi 141
Myllarguten og hans samtid 144
Sæbyggjespelet. Nerid Neset og hardingfela i Sætesdalen 150
Hardingspelet i austlands-dalføri 152
Den sudnorske mynsteformi. Læregutarne til Myllarguten 156
Dusinfela austanfjells og paa nordvestlandet. Jakup Lom 160
Olav Mosafinn 163
Den Fykerud-Helgelandske leidi 165
Kappleikarne. Slaattemusiken no 168
OLE BULL, av *Reidar Mjøen* 172
LUDVIG MATHIAS LINDEMAN, av *Ferdinand Rojahn* 185
HALFDAN KJERULF, av *O. M. Sandvik* 193

ÆLDGAMMEL TONEKUNST

ENSTEMMIGHET — FLERSTEMMIGHET

I længst svundne tider, mens i orienten en række mægtige riker blomstret, og en overdaadig kultur utfoldet sig, hviler over hele *vor* verdensdel det tætteste mørke.

Først da den *græsk-romerske* kultur utviklet sig og naadde en fuldkommenhet og lysende storhet, som endnu blænder os, viker taaken fra Middelhavets kyster, mens den endnu i lange tider indhyller alle land nordenfor det romerske verdensrike.

Hvad nu *musikkens* historie angaar, kjender man næsten intet til de orientalske kulturfolks muligens høit utviklede kunst. Vi besidder enkelte rester og en mængde avbildninger av instrumenter; baade vokal- og instrumental-musik omtales oftere og beskrives temmelig nøiagtig av de gamle forfattere. Men til musikkens virkelige væsen, til kompositionernes art, til maaten man brukte instrumenterne paa har vi ingensomhelst kjendskap.

Vi vet blot, at musiken blev holdt i ære som en hellig kunst, i intim forbindelse med de religiøse mysterier.

Ogsaa med hensyn til den *græske* og *romerske* musik er vi i hovedsaken henvist til hypotheser. Vi besidder en mængde ytterst utførlige, fint utformede teoretiske skrifter, fremfor alt *Aristoxenos's* berømte avhandlinger, og nogen faa bruddstykker av oldtidens musik. Vi kjender saaledes grækernes tonesystem, deres noteskrift o.s.v., men om musiklivets form og indhold vet vi næsten intet. Dette er saa meget beklageligere, fordi den hellenske kultur var gjennemsyret av musik. Aldrig har denne kunst, hvis oprindelse tilskrives selve guderne, nytt saa høi anseelse og været saa intimt forbundet med det daglige liv, med folkeopdragelse og religion, som i det gamle *Hellas*.

Man antar ialmindelighet, at oldtidens musik var *énstemmig*, eller i høiden med antydning av harmoni, som endnu i vor tid hos flere musikbegavede malayiske folk.

Av instrumenter fra den tid findes saa godt som ingen levninger, mens en mængde er fremstillet paa monumenter, malerier, vaser o.s.v.

Om landene nord for det romerske rike vet vi næsten intet andet end hvad de jordfund beretter os som vor tids videnskap har beskjæftiget sig med. De græske og romerske beretninger er kun paalidelige, naar det gjælder de nærmeste grænseland.

Om de *nordiske* folks musikliv vilde vi slet ikke vite det mindste, hvis ikke de merkelige fund av en mængde *lurer fra broncealderen,* altsaa fra 2000—1000 før Kristus, hadde kastet et høist overraskende, et forunderlig blændende lys ind i natmørket. Myrvandets konserverende egenskaper kan vi takke for at disse pragtinstrumenter er blit bevart til vor tid. Disse broncelurer er de ældste virkelig kunstneriske instrumenter som findes. De udmerker sig ved en saa høi grad av fuldkommenhet, at de kanske mer end noget andet fund fra disse ældgamle tider, gir bud om en *meget høitstaaende forhistorisk kultur.* De er saa fortrinlig arbeidet, at vor tids raffinerte teknik neppe kan eftergjøre dem. De er nemlig støpte, mens vore blæseinstrumenter sammensættes av uthamrede plater. Tonen er ualmindelig skjøn, den besitter hornets bløthet og basunens kraft og høitidelige storhet. Desuten er toneomfanget for de i Danmark fundne mest fuldkomne lurers vedkommende større end paa noget moderne blæseinstrument med undtagelse av valdhornet. Det omfatter samtlige *„naturtoner"* [1]) fra store c til tostrøkne g, naar instrumentets stemning er i c: (fig. A). Altsaa raader luren over 12 toner. Desuten besitter enkelte særlig godt konstruerte eksemplarer følgende undertoner: (fig. B).

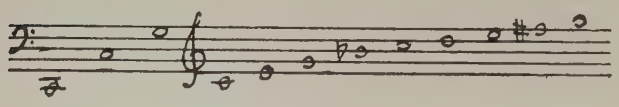


Fig. A.

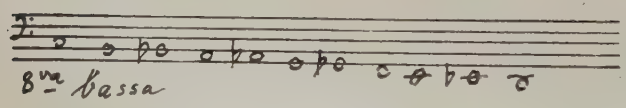


Fig. B.

Man maa anta, at broncealderens blæsere i hvert fald har raadet over de otte av disse naturtoner.

Lurerne er stemte i flere tonearter: C, E, Es, ja endog H.

De er oftest fundet parvis. Alle forskere er enige om, at disse skjønne instrumenter er av nordisk oprindelse. I Danmark er der fundet 23 eksemplarer, i Sverige 8, i Norge 2 (ved Stavanger og paa Oplandene) og i Nord-Tyskland et enkelt. Lurene er forskjellige fra alle andre antike instrumenter vi kjender. Kun den endnu bruke-

[1]) Toner som frembringes paa alle blæseinstrumenter uten ventiler, blot ved at forandre mundstillingen.

lige indiske *Ramsenga* har en viss likhet med dem, men formen er helt forskjellig. To lurer i samme toneart findes altid sammen. De synes at danne et par. Da de desuten ikke er paralelt svungne, men symmetriske, og endog flere saadanne par, stemt i forskjellige tonearter, er fundet sammen, er det ikke usandsynlig, at broncealderfolkene har kjendt en viss *primitiv flerstemmighet.* Professor *Angul Hammerich* (i avhandlingen om „Bronzelurene i Nationalmuseet i Kjøbenhavn" anser denne hypothese for *mulig).* Den rokkes ikke paa nogen maate av fysikeren *Kromanns* angrep i „Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed" for 1903. Men den er umulig at bevise paa en fuldt ut tilfredsstillende maate.

De fuldkomneste lurer er de *danske,* hvorav 14 er velkonserverte; de svenske og de norske er av en ældre, mer primitiv type.

Lur fra broncealderen.

Lurenes form viser tydelig, at de har utviklet sig fra dyrehornet, ikke fra de endnu brukelige gjæterlurer, som ikke har nogen bøining og er forholdsvis korte. De skjønneste lurer er forsynt med en zirplate „smykket med store opdrevne runde Bukler, med koncentriske Ringe eller punslede Ornamenter" *(A. Hammerich* „Bronzelurene i Nationalmuseet"). Paa indsiden av platen findes undertiden smaa metalhamre, et slags rasleinstrumenter, vel kjendte hos endnu levende naturfolk. Længden av lurene varierer mellem 1,51 og 2,38 m. Røret er støpt i konisk form og sammensat av flere dele. Deres bløte og mægtige tone gjør det sandsynlig, at de ikke blot er blit anvendt som signalinstrumenter, men likesom andre antike instrumenter, har fundet anvendelse ved religiøse ceremonier.

Det er, som allerede nævnt, ikke udelukket, at broncealderfolket har kjendt vor dur-treklang, kanske ogsaa moll-treklangen.

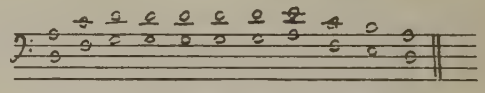
Denne mulighet er ikke uten interesse, hvis virkelig flerstemmigheten skulde være opstaat i norden, som allerede den belgiske musikforsker *Fétis* paastod. Rigtignok vet vi ikke med visshet om vikingerne, der som Fétis mener har bragt flerstemmigheten med sig, nedstammer fra broncealderfolket, men gravfundene tyder i al fald paa det.

Lur fra broncealderen i Stavanger Museum.

Som bevis for sin dristige hypothese kunde *Fétis* blot anføre 1) den omstændighet, at flerstemmigheten dukket op samtidig med vikingetogene og 2) den engelske krønikeskriver *Giraldus Cambrensis's* beretning fra det 12. aarhundrede om flerstemmigheten i Wales og Nord-England. De første skriftlige optegnelser av flerstemmig art findes i et haandskrift fra det tiende aarhundrede *„Musica enchiriadis"*, som tilskrives munken *Hucbald* († 930) fra det flamske kloster St. Amand ved Tournay.

I dette omhandles under navnet *Organum* en underlig, barbarisk syngemaate i paralelle kvarter og kvinter:

Organis Principalis



Tu patris sempiternus filius.

Denne „tvesang" i kvinter synes ikke at ha svaret til de mellem- og syd-europæiske folks musikalske følelse. I hvert fald fandt den liten utbredelse og vakte undertiden sterk motstand. Antipatien mot kvintrækkerne har hos disse folk holdt sig til vore dage. Man har endog bestridt, at kvinterne virkelig blev sunget tostemmig paa *Hucbalds* tid. Derimot viser især det norske folk baade i hjemlandet og paa Island endog i vor tid en paafaldende forkjærlighet for paralelle kvinter.

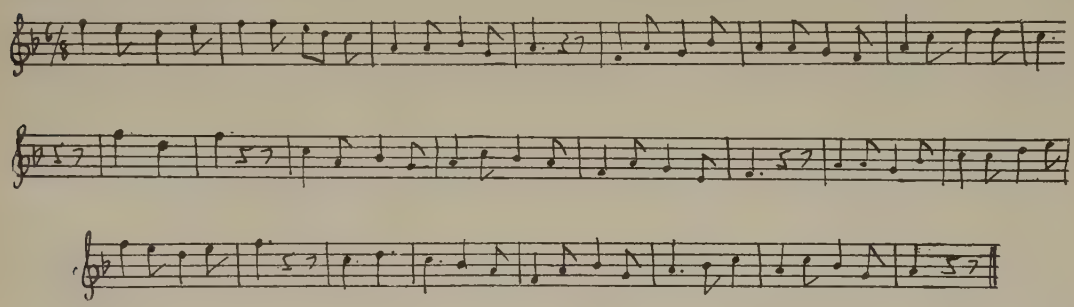
Fétis støtter, som nævnt, desuten sin hypothese paa *Giraldus Cambrensis's* berømte skrift fra det 12. aarhundrede *Descriptio Cambriæ* (Beskrivelse av Wales).

Den gamle krønikeskriver fortæller, at man i Wales synger „flerstemmig" med likesaa mange stemmer som der er sangere, og at *der i det nordlige England nord for floden Humber synges tostemmig. Den underste stemme utføres nynnende, mens den overste stemme samtidig synges bløtt og smukt*". Denne syngemaate, fortæller han, „er ved lang sedvane blit befolkningens anden natur". Saa dype røtter har den slaatt, at *„man aldrig horer en melodi indført* alene, men altid mangestemmig hos Walliserne og *tostemmig hos det nordengelske folk*". Han mener, at englænderne *„har tilegnet sig denne syngemaate fra de danske og nordmændene,* som ofte gjorde indfald i deres land og længe hadde det i besiddelse".

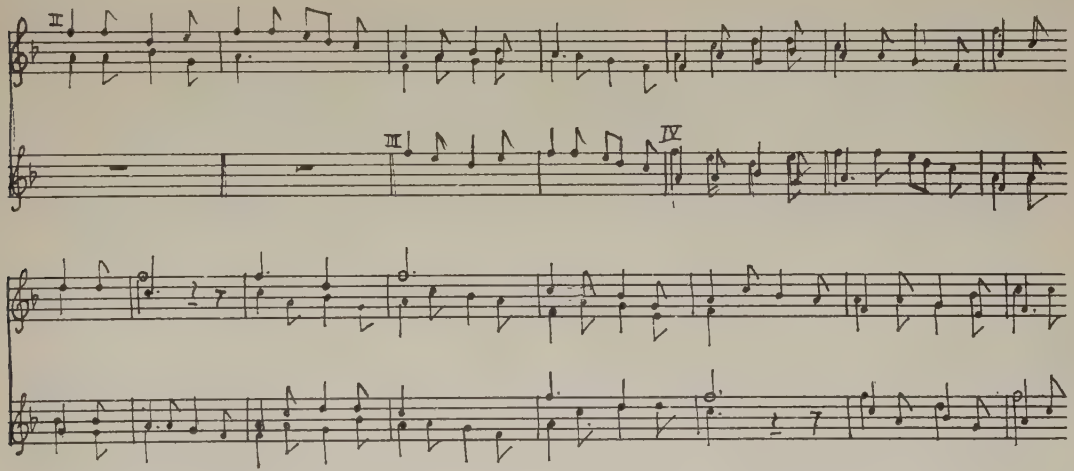
At denne beretning for Wales' vedkommende stemmer med virkeligheten, beviser den ytterst merkelige *„Sommerkanon"*, som er optegnet i aaret 1240,

en saa mesterlig utført *dobbeltkanon,* at den ikke kunde ha været bedre gjort paa *Bachs* og *Händels* tid.

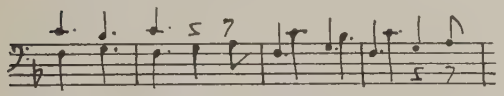
Det kan ha sin interesse at anføre dette merkelige aktstykke. Melodien ser i moderne notation slik ut:



Utførelsen paa vanlig kanon-vis: Efter to takter satte anden stemme ind, derefter tredje o. s. v. Noteværdien opfattes noget forskjellig, vi benytter den som Batka har i sin „Geschichte der Musik“:

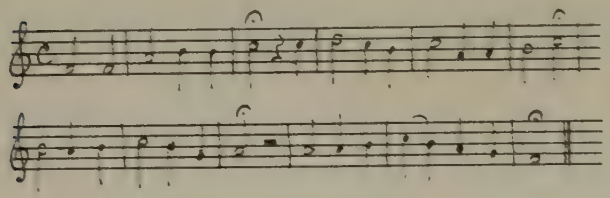


Endelig har manuskriptet antydet en bass som hele tiden kan følge:



Hvorfor skulde ikke Giraldus være like paalitelig naar det gjælder Nord-England? Saameget er imidlertid sikkert, at hvis de nord-germanske folk har været med paa at opfinde flerstemmigheten, maa de dele æren med kelterne,

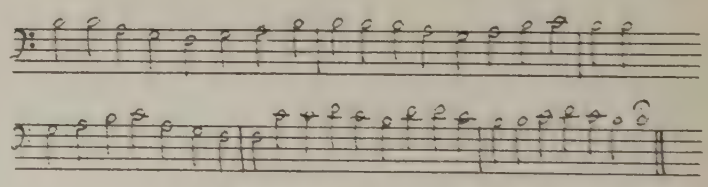
som ialfald utviklet flerstemmigheten til den storste fuldkommenhet. Hvilket av disse folk har lagt den forste grund til polyfonien? Dette spørsmaal vil neppe nogensinde bli besvaret. Det maa dog indrømmes, at *Fétis* bygget sin geniale hypothese paa en usikker grund. Senere er imidlertid nye undersøkelser kommet til, nyt stof fundet, som i høi grad bekræfter den. Man har opdaget et gammelt norsk haandskrift fra omkring 1280, hymnen til den hellige *Magnus Orknøyjarl*. Dette dokument indeholder en „tvesang" væsentlig holdt i tersrækker. (*Dr. Reiss* antager, at hymnen er meget ældre end det 13de aarhundrede). Ogsaa dette tyder paa, at *Giraldus* sier sandheten, naar han paastaar at allerede de nordiske vikinger sang *tostemmig*.



Island! Farsælda frón —

Den slutning ligger nær, at denne sang i *terser* var et utslag av en allerede bestaaende egenartet folkemusik, likesom den ældgamle folkelige kvintsang paa Island, som først i det 14de aarhundrede endelig tiltvang sig plads i kirkemusikken, hvad jeg i det følgende søker at paavise.

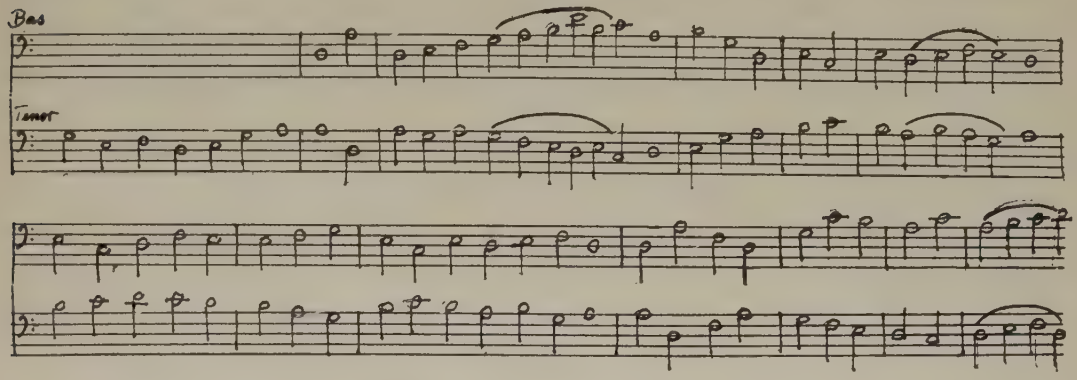
Et endnu sikrere og bredere grundlag gir os nemlig *Angul Hammerichs* epokegjørende „Studier over Islandsk Musik" (Kjøbenhavn 1900). En hel ny verden aapner sig. Vi opdager et rikt og originalt musikliv paa Island, som vistnok har holdt sig uforandret siden den nordiske oldtidskulturs blomstring. Islandske melodier fra ældgamle tider gir bud om tonearter som ikke kjendes i noget andet land. Undertiden indeholder disse sange en mængde forstørrede kvarter, dette i middelalderen saa frygtede tritonus-interval, som endog kaldtes „Diabolus". Undertiden er en toneart fremherskende, som ligner den *lydiske* kirketoneart, til andre tider møter os vor *durtoneart*, som mange forskere tror er utgaat fra Norden. Det er heller ikke ualmindelig, at loven om tonearternes enhet helt er sat tilside; melodien „modulerer urolig omkring, glemmer sit udgangspunkt eller bryr sig ikke derom og slutter langt borte fra dette".



Manuskript fra ca. 1700.

Kort sagt, alt tyder paa en ældgammel, helt eiendommelig, selvstændig nor-

disk musik. Endnu merkeligere er den tostemmighet som endnu i vor tid er i bruk paa Island. Det er selve Hucbalds Organum, anvendt med ytterste konsekvens, uten nogensomhelst tillempning. Hammerich har latt foredra flere av disse merkelige „tvesange" av øvede sangere, og saaledes at hovedstemmen, *vox principalis,* blev sunget av mange, bistemmen, *vox organalis,* av nogen faa sangere. Saaledes sungne og i et moderat tempo, skal kvintrækkerne klinge vistnok egenartet, men ikke ubehagelig for vor tids utviklede øre. Denne synge-



Begyndelsen av „Credo" fra Island (1473).

maate stemmer aldeles med den Giraldus angir som karakteristisk for Nord-England, for den tvesang han mente dansker og nordmænd hadde indført der, som nævnt paa side 4.

Er ikke dette endnu et bevis paa at Giraldus taler sandt, naar han omtaler en *tvesang* av nordisk oprindelse?

Nu er spørsmaalet: Var den av den gamle krønikeskriver omtalte tostemmige sang av samme art som den, der endnu brukes paa Island? Eller er tvesangen i kvintrækker opstaat i Mellem-Europa og har derfra, ved kirkens indflydelse, utbredt sig mot Norden? Alt tyder paa, at *Fétis* har ret, naar han mener, at den tostemmighet som i det tiende aarhundrede dukker frem i *Hucbalds haandskrift, staar i forbindelse med vikingetogene,* at denne „barbariske" kvintsang er en *egte nordisk plante.* Ellers vilde dens absolute herredømme paa Island like til vor tid være helt uforklarlig. Islændingerne har gjennem aarhundreder rendyrket de paralelle kvinter, som overalt ellers betragtes med avsky. Det var deres yndlingsmusik, ja eneste flerstemmige sang, mens *Hucbalds Organum* overalt ellers vakte motstand og efter kort tid mistet al indflydelse paa musikkens utvikling i det øvrige Europa. Organum blev nemlig alle-

rede helt avlivet av den berømte *Guido d'Arezzo* (995—1050). Uagtet den islandske musik først blev optegnet i det fjortende og femtende aarhundrede, og vi ellers blot kan holde os til mundtlig tradition, er der ingen tvil om at denne musik er ældgammel. Dette beviser paa en uigjendrivelig maate allerede dens *intime forbindelse med Hucbalds Organum.* Den maa i hvertfald være *likesaa* gammel som dette, altsaa fra det 10de aarhundrede. Skulde nu virkelig Organum fra syden være trængt frem til Island og ha erobret denne fjerntliggende ø, som av *Hammerich* antat, maa det senest ha været i det 11te aarhundrede, da det endnu besad en viss anseelse, ikke i en senere tid, da det hadde tapt enhver indflydelse. At Organum saa hurtig skulde vinde utbredelse paa Island, som først blev kristnet i det 11te aarhundrede, er helt usandsynlig. Er beretningen i Laurentius' saga sand, var kirkens korbøker saa sent som i det 14de aarhundrede helt uberørte ikke blot av organum, men av flerstemmigheten i enhver form.

Sagaen om biskop *Laurentius* paa Holar (1323—1330) er nedskrevet kort tid efter hans død. Der fortælles, at biskopen var en *motstander av flerstemmig sang.* De flerstemmige former, baade „Triplum" (3 stemmig) og „Tvisong" var ham imot. Han vilde hverken tillate „Tripla" eller „Tvisyngja", som han kaldte „leikarskap" (naragtigheter) men heller la den enkle sang *„slettan song"* (Cantus planus, den gregorianske koral) synge saaledes som *optegnet i kirkebøkene.* Den islandske musiks store ælde er altsaa et sikkert faktum.

Alt tyder endog paa, at den er meget ældre end Hucbalds tid, *at tvesangen er av hedensk oprindelse,* at den *var eiendommelig for islændere og nordmænd,* maaske ogsaa for de andre nordiske folk, *allerede i vikingetiden.*

Hymnen til den hellige Magnus viser jo ogsaa, at kirken i *Norge* ialfald i det 13de aarhundrede har kjendt en *tvesang i terser.*

Om denne er av nordgermansk oprindelse eller er opstaat under keltisk paavirkning, er umulig at fastslaa. I den islandske kirkemusik, optegnet i det 17de aarhundrede, forekommer foruten kvinter og oktaver ogsaa terser, dette av middelalderens teoretikere kun taalte, men ikke anerkjendte interval. Sommerkanonen *beviser,* at *kelterne* paa den tid ikke blot brukte terser, kvinter og oktaver, men ogsaa sekster og anvendte vor treklang paa en helt rutinert maate. Derimot vidner den tvesang i rene kvintrækker som endnu lever paa Island, om, at vi her i al fald har en ældgammel ren nordgermansk musikform, som uforfalsket har holdt sig paa denne merkelige sagaø. Al sandsynlighet taler altsaa for at *tvesangen i kvinter stammer fra Island og Norge, at den ikke gjennem kirken er trængt ind i folkemusikken, men omvendt har væ-*

ret saa ydet av folket, at kirken har maattet opgi sin motstand mot flerstemmigheten og gi den plads i sin liturgi.

Den merkelige tvesang i kvinter skyldes ikke nogen kirkelig indflydelse. Tvesangen maa altsaa være en ældgammel hedensk syngemaate, som vikingerne har indført i Nord-England og ogsaa bragt med sig til Mellem-Europa.

Stemmer denne hypothese, *er Organums gaade endelig løst,* og der er bragt klarhet over den ældste musik i Europa, som før var indhyllet i ugjennemtrængelig mørke.

Fétis' hypothese om flerstemmighetens opstaaen i norden har derved vundet en høi grad av sandsynlighet, for ikke at si fuld historisk visshet.

De skandinaviske folk og kelterne har altsaa uten tvil æren for at ha bragt flerstemmighetens overordentlig frugtbare element ind i tonekunsten.

De paa Island bosatte nordmænd, som har ydet saa store bidrag til hele den germanske stammes gudelære og diktning og til nordens historie, har ogsaa den overordentlige fortjeneste at ha bevaret interessante levninger av oldtidens musik som er av den største betydning for hele Europas ældste musikhistorie.

Da der hverken i dansk eller svensk folkemusik findes spor av den glæde over kvintrækker som vi finder i den norske folkemusik og som er eneherskende paa Island, kunde man fristes til at anta, at det *norske* folk i samarbeide med kelterne har lagt grunden til den polyfone musik. Utvilsomt har denne i sin ældste form været den samme hos islændere og nordmænd. I Norge trængte efterhaanden fremmed indflydelse ind, mens det stokkonservative Island trofast bevaret de ældgamle traditioner.

De *norske* vikinger færdedes i *Nord-England, Skotland* og *Irland,* hvor flerstemmigheten utvilsomt blomstret, længe før den var kjendt i det øvrige Europa. Om de andre nordiske stammers oldtidsmusik vet vi i al fald endnu intet. Altsaa kan vi indtil videre med tryghet gi *vore forfædre* æren for sammen med kelterne at ha opdaget *flerstemmighetens skjønhet og magt.*

Derved har vort folk sikret sig en hædersplads i musikkens historie.

Gerh. Schjelderup.

OLAVSMUSIKKEN

VORT folks sterke og eiendommelige musikalske evner fremtræder med største tydelighet i vor overvældende rike folkemusik, hvor alle mulige stemninger finder saa slaaende sande uttryk, og ældgamle træk stadig dukker frem paa en maate som tyder paa at allerede det som er optegnet, spænder over hele det tidsrum hvori norsk aand i det hele har ytret sig. Saa langt tilbake som vore fædre har evnet at utløse sine indtryk i kunstnerisk form, maa ogsaa musikken ha spillet en rolle. Minder fra disse ældste tider i vort folks liv synes f. eks. at gjemme sig i enkelte baansuller og gjæterlaater; og alene som frugten av en meget lang, for alle impulser vaaken utvikling kan man forklare sig den merkelig sikre karakteristik inden alle grupper av norsk folkemusik.

Men detaljerte, sikre oplysninger kan vi desværre ifølge sakens natur ikke skaffe os paa dette omraade.

Fra ældgammel tid skriver de sig rigtignok de stridslurer fra broncealderen som findes i Stavanger musæum, og som er nærmere omtalt i indledningen. Men det eneste *sikre* de fortæller os, er at allerede saa langt tilbake i norsk historie har man lagt vegt paa det mest fuldendte arbeide i instrumentbyggingen. Saa har vi de meget yngre avbildninger i sten og træ, bl. a. stenkorset fra øen Man fra 1050 og billedskjæringerne i Opdals kirke i Numedal, som altsammen viser hvor strengeleken (lyraen) har været yndet.

Det fremmede billedmateriale gir os litt fyldigere besked om de instrumentformer som vistnok ogsaa hos os har spillet en rolle. Et basrelief fra St. Georgskirken i Bocherville, Normandie, har saaledes sin interesse. De instrumenter vi der ser, var høist sandsynlig kjendt ogsaa hos os, selvom kilderne ikke omtaler dem allesammen paa norsk grund.

Studiet av den gamle literatur fører os et skridt videre, idet den her og der aapenbarer den glæde vore fædre følte ved musikken og den vældige magt de tilskrev den. I gjæstebud hørte musik med til underholdningen, se Olavs saga, kap. 94. Og oplæring i musik var et ledd i den fuldendte aristokratiske

utdannelse. Ragnvald Orknøy-jarl roser sig av harpespil og skaldskap. Og Gunnar i Ormegaarden blev legemliggjørelsen av harpens trolddomskraft.

Basrelief fra St. Georgskirken i Bocherville, Normandie. (Panum & Behrends musikhistorie).

Med kristendommen kom den skjønne messe. Og hvor mottagelige de gamle nordboer var for dens musikalske sider, fremgaar tydelig av den halvt humoristiske beretning i Jon Gudmundssons saga (omkr. 1100): Islændingen Jon reiste til erkebispen med brev fra biskop Gissur, som gjerne vilde ha ham viet til bisp, og han naadde frem under aftensangen. Han gik da ind i kirken og begyndte at synge med fra sin plads utenfor koret. Nu hadde erkebispen paa det strengeste forbudt sine klerker at kikke ned i kirken fra koret, mens sangen stod paa. Men dennegang brøt han selv reglen og stirret hen til den plads hvor Jon sat. Og da en av klerkene efter gudstjenesten gjorde ham opmerksom paa at han selv hadde overtraadt forbudet, indrømmet han, at det var sandt nok, „men," sa han, „der naadde mine øren en stemme som jeg endnu aldrig har hørt maken til, og det synes snarere at være en englestemme end en menneskerøst." Da de saa møttes, og Gissurs brev var læst, sier erkebispen til Jon: du passer nok til bisp, og „lykkelig er den menighet som faar en slik bisp." Jon maatte bare søke paven direkte, fordi han hadde været gift to gange (Pauli brev til Titus, 1.6); men han fik den bedste anbefaling med paa Romafærden, og det er tydelig av beretningen at det er hans makeløse sangergave som har virket bestemmende paa erkebispen. Jo, de gamle nordboer har saa godt som nogen forstaat at paaskjønne musikkens gave og vurdert en musiker efter fortjeneste!

Man kan da trygt gaa ut fra at de kirkelige ceremonier som med kristendommens seir fik saa meget at bety for folkelivet, ogsaa har git musikken alt hvad den tilkommer. Av nævnte Jons saga ser vi at han satte en fransk prest, Rikinne (einn franzeis soemiligan prestmann), til at oplære ungdommen i sang og diktekunst

Basrelief fra St. Georgskirken i Bocherville, Normandie. (Panum & Behrend).

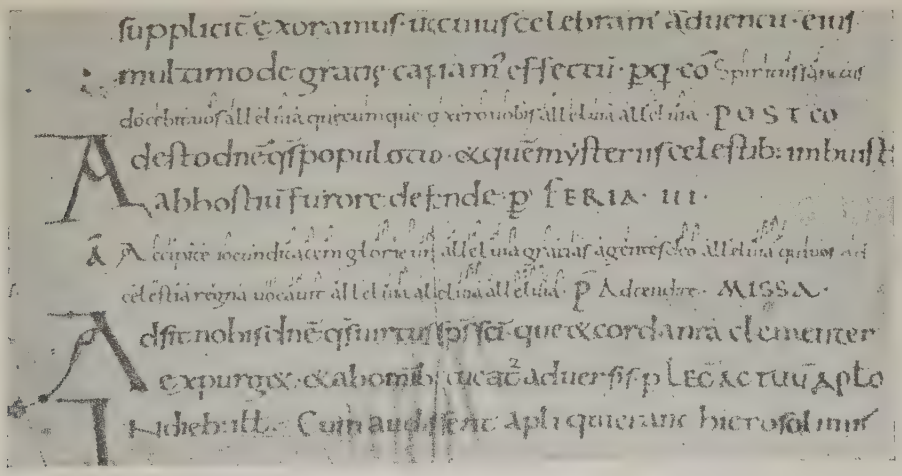
(songlist ok versgerd), og denne fremmede mester berømmes i sagaen for sin personlige duelighet og sine pædagogiske egenskaper. Men Rikinne var vistnok fra Øst-Frankrik, kanske fra Besancon, netop fra de trakter som man nu tænker sig fik saa meget at bety for islændingernes videnskapelige liv, f. eks. i matematik og tidsregning. Ogsaa i musikalsk henseende har Jon da skaffet sig det bedst mulige, og den paavirkning av fransk kultur som vi et hundre aar senere kan dokumentere, synes saaledes at være meget gammel. Men hvad islænderne hadde for skik, maa ogsaa ha ligget nær for nordmændene. Den messe som da har lydt i vore katedraler, maa ha været paa høide med det ypperste i samtiden.

Men heldigvis har vi mer end de ovennævnte spredte oplysninger at holde os til, naar det gjælder et nærmere indblik i gammelnorsk messe. Vi kan nu peke paa dokumenter som ialfald gir os enkelte holdepunkter for en særlig karakteristik av gammel norsk kirkemusik. Indtil for faa aar siden saa det rigtignok ut til at vi maatte nøie os med gisninger alene. Saa grundig syntes nemlig ethvert spor av vor middelaldermusik at være utslettet, at man maatte anta det altsammen hadde delt skjæbne med det papistiske „skrap" som efter reformationstidens skik anvendtes som kardus i kanoner og geværer, til tætning i bygninger o.s.v.; ti i sin avhandling „Levninger af norsk oldlitteratur nylig opdagede i det norske Rigsarkiv" (1847) nævner P. A. Munch ikke et ord om at deriblandt skulde findes rester av musikbøker. Da gjorde i 1904 Fr. Macody Lund opmerksom paa at de sterke skindbind omkring regnskaperne fra norske kontorer i 16. og 17. aarhundrede, indeholdt rester av meget gamle messebøker, og at der blandt disse levninger fandtes et brudstykke av en gammel lovsang til Olavs ære, „lux illuxit letabunda". Takket være Macody Lunds initiativ blev saa samtlige bind løst op, og foruten al anden interesse som knytter sig til de mægtige pergamentsblad, studieobjekter som de er for alle som vil trænge ind i vor gamle kultur, finder vi i den store samling alle slags liturgiske bøker, deriblandt en mængde med noter. Det var de gamle sterke skindbøkers praktiske holdbarhet som blev grunden til at saapas meget av dem blev reddet. Noget bruktes til rygbind, andet til merkelapper. Men denne maate at dele op pergamentet paa vedvaret desværre like til 1652, d. v. s. hele tredve aar efter at der ved kongelig paabud var git norske biskoper besked om at alle antikviteter skulde bevares og indsendes til kancelliet, og man derfor kunde ventet at finde ialfald nogen umishandlede eksemplarer.

Efterat saa komponist Haarklou i en interessant artikkel i „Dagbladet" hadde støttet Macody Lunds opfordring til det offentlige om at bevilge til en nærmere musikhistorisk undersøkelse av dokumenterne, tok i 1906 den mand

fat, som i middelaldermusik var den kyndigste i vort land, sekretær, senere dr. philos. Georg Reiss.

Allerede i en kortere oversigt, „Det norske rigsarkivs middelalderlige musikhaandskrifter", 1907, gjorde hr. Reiss opmerksom paa interessante fund. Han forsøkte saaledes at tyde nogen neume-haandskrifter. Neumerne er de „eiendommelige tegnsystemer, der i middelalderen før indførelsen af koral- og mensuralnotationerne anvendtes som toneskrift, næsten altid i forbindelse med tekster, væsentlig af kirkelig-liturgisk art. Tegnene er punkter, streger, haker, buer, snirkler m. v. som i regelen anbragtes over tekstordene. — — — Ordet neume kommer av det græske τὸ νευμα, som betyder vink, gebærde. I korsangen spillede vinket en vigtig rolle. Koranføreren gav ved tegn med haanden (cheir) tilkjende, hvorledes melodien (nomos) skulde bevæge sig, dens stigen eller falden. Dette var cheironomiens kunst. Hver enkelt haandbevægelse var da et neuma, et vink. — — Mellem disse tonetegn i luften og de paa pergamentet fæstede var afstanden ikke stor, og benævnelsen „neume" gik da fra den bevægede over paa den faste toneskrift. — — Neumerne skulde saaledes med andre ord være en slags grafisk fremstilling af melodibevægelserne." Der er mange slags neumesystemer. De fleste av vore neumehaandskrifter har det *frankiske* system. Under veiledning av professor Fleischer i Berlin gik saa hr. Reiss i gang med tydningen av disse neumer. Og et par dechiffreringer har han meddelt. Der hersker dog den største usikkerhet endnu i neumeforskningens resultater. Vi avbilder et av riksarkivets neumebeskrevne pergamen-



Pergament med neumer fra 10. aarhundrede.

ter. Det skriver sig fra det 10de aarhundrede og altsaa fra før kristendommens indførelse hos os. Neumerne er irsk-angelsaksiske (nær beslegtet med de frankiske), mens skriften er karolingisk. Man kan da tænke sig at codex'en har faat neumetegnene i England og med Olav Trygvasons geistlige er ført til Norge. Som de nu foreligger, er resterne av denne codex fundet omkring regnskaper fra Telemarken, Bamle og Vembe fra 1619—24.

Sit hovedarbeide leverte dr. Reiss i 1912 med verket „Musiken ved den middelalderlige Olavsdyrkelse i Norden." Desværre avbrøt døden denne saa lykkelig paabegyndte forskergjerning. Men takket være det fortræffelige arbeid vet vi ialfald en god del om musikken i norsk middelalderlig gudstjeneste.

Reiss gik med rette ut fra at det maatte anses som sandsynlig at netop Olavsfesten gav det ypperste uttryk for hvad nordmændene kunde yde i musikalsk henseende. Bare det bedste kunde vel være godt nok til vor nationalhelgen og „særlige beskytter," „rex perpetuus Norvegiae", som en historieskriver kalder ham, han hvis ry gik saa vidt, at der endog var „Olavskirker" i Novgorod (Holmgard) og Konstantinopel, og som endog i det svenske litani nævnes foran nationalhelgenen St. Erik.

Meget snart efter Olavs død fik biskop Grimkjell eller hans geistlige i stand officiet til hans ære. I British Museum findes et eksemplar som Gustav Storm antar skriver sig fra ca. 1031. Det er desværre uten tonetegn, og har bare dannet grundlaget for det ca. 100 aar senere fuldstændige ritual som indeholdt reglerne for hele festen, fra 28. juli til 5. august. Dette sidste foreligger i „Missale Nidrosiense" (Kjøbenhavn 1519) og „Breviarium Nidrosiense" (Paris 1519).

Det i vort riksarkiv bevarte notemateriale fra Olavsfesten synes efter foreløbig undersøkelse væsentlig at indskrænke sig til de to sekvenser eller lovsange til helgenens ære. Den øvrige musik har dr. Reiss maattet søke i danske og svenske biblioteker.

Den første „Lux illuxit" er ikke fuldstændig; to av de 8 vers mangler. Ellers er haandskriftet, som man av gjengivelsen kan se, vel vedlikeholdt. Bladet har været benyttet som omslag om et regnskap fra Nordlands len fra 1619, hvorfor haandskriftet vel skriver sig fra en av Nordlandskirkerne. De stygge bokstaver K M i margen er paaført av regnskapsbetjenten i det danske rentekammer. Bladet har været en del av en større „Liber sequentiarum" — sekvensbok —, og de vakre initialer viser hvilken omhu der har været anvendt paa disse notebøker, og hvilken kjærlighet vore fædre har lagt i dette kunstneriske arbeide.

Sekvenserne var meget yndede i middelalderen, og de hadde i messen sin

plads mellem alleluja og oplæsningen av evangeliet. Ofte blev de foredrat av to kor, paa den maate at indlednings- og slutningssatserne blev sunget av begge i forening, mens de sang vekselvis hver sin del av de paralelle strofer. Da nu det ene kor gjerne bestod av gutter, opnaaddes ikke alene en smuk avveksling i klangen, men komponisten kunde ogsaa regne med et større toneomfang end det hadde været mulig med mandsstemmer alene.

Vor sekvens viser en sterk paavirkning av den franske kanoniker Adam fra St. Victor-klostret i Paris, middelalderens største liturgiske digter, som i sidste halvdel av det 12. aarhundrede bragte en hel fornyelse i denne art av kirkelig digtning ved at indføre rimet og benytte en mer konsekvent rytmisk versbygning. Vor sekvens har forbilledets lystindrende karakter, og melodien er av samme folkelige præg. Desuten viser „lux illuxit" i melodisk henseende en lignende merkelighet som enkelte av Adams „proses", idet de enkelte vers ikke slutter efter kirketonens almindelige regler. De middelalderske komponister var ellers meget strenge med at la slutningstonen, „finalis", være avgjørende for bestemmelsen av „tonearten." En dorisk melodi skulde altsaa slutte med d, en frygisk med e, en mixolydisk med g. Men Adam slutter ofte i kvinten! Denne uregelmæssighet som mange forgjæves har brutt sine hoder med, synes at tyde paa at Adam har benyttet allerede forhaandenværende, folkelige melodier, og grunden til at denne avslutning har virket saa tiltalende paa ham, maa søkes i den jublende karakter sekvensen fik ved at stige mot slutningen; han har — som en fransk forfatter sier — ikke villet bedrøve de troendes hjerte ved at la dem vende tilbake til jordens realiteter igjen efter betragtningen av de himmelske lyksaligheter.

Men om end vor sekvens baade i ord og tone viser slegtskap med den franske mesters frembringelser, er den dog et selvstændig norsk arbeide. I St. Victor findes intet dokument som tyder paa avhængighet av fransk kirkelig kunst, og man kan derfor trygt gaa ut fra at saavel diktet som kompositionen er blit til i Norge.

Begyndelsens sterke stigning gir med engang et begeistrende indtryk, og den hyppige anvendelse av trioler meddeler den monumentale melodi en egen ledig bevægelighet. Skiftet i rytme fra fir-takt til tre-takt er meget originalt. I Adams diktninger forekommer det ikke. Men det virker hjemlig paa enhver som er litt fortrolig med norsk folkemusik. Saa enkelt som den hele sang er bygget, mangler den paa ingen maate avveksling. En gjennem-kultivert, melodisk opfindsom og kunstnerisk overlegen skjønaand har været mester for denne ærværdige musik. Og naar man tar i betragtning at hymnen vistnok maa betegnes som vor nationalhymne gjennem mange hundrede aar, bør den indta en

hædersplads hos os, og det vilde være ønskelig om den fik lyde ved hver Olsok-fest. Dr. Reiss har git den et forstaaelsesfuldt harmonisk utstyr i et litet hefte som faaes i enhver musikhandel. (To sekvenser for St. Olav, fundne i det norske rigsarkiv og bearbeidede for blandet kor eller orgel, Oluf By); men det kunde jo godt la sig gjøre at behandle den enklere paa sine steder, idet det enstemmige kor kunde veksle med to til fire stemmer. Med den av hr. Reiss anviste fordeling paa gutte- (kvinde-) stemmer og mandsrøster vil hymnens mange vers bli fri for alt præg av monotoni. Den gamle toneart, g dur uten fis, vil endog virke tiltalende paa os, om vi er litt vant med norsk kjæmpevise-tone.

Vi anfører nogen vers av lovsangen med Erik Eggens vakre oversættelse:

Lux illuxit laetabunda,	Dagen rann med frygd og fagnad;
lux illustris, lux iocunda,	gleda sæl med ljoset dagna;
lux digna praeconio.	verd er dagen lov og pris.
In sollemne gaudium	Lat i festlegt jubelkvad
prorumpat fidelium	kristenskaren kveda glad,
sincera devotio!	æra Gud på verdig vis!
Gloriosus hodie	For i dag med heider fór
Christi martyr gloriae	Kristi martyr upp frå jord
sublimatus solio.	til sin stol i Himmerik.
Pro aeternis brevia	Stutte frygder vraka han
commutavit gaudia	og dei ævelege vann:
felici commercio.	sæl er den som bytte slik!
Insignis martyris	Strålande ros for den
insignis gloria	strålande martyr-drott —
dulcis est gaudii	har søtast gleda vel
dulcis materia.	søtare emne fått?
Insiste canticis,	Tred fram med songar, du
mater ecclesia!	kyrkja, vaar moder stor;
Caelesti iubilo	Nå upp til himlen med
tange caelestia!	himmelske jubelkor!

Sekvensens alder maa sættes til ca. 1200, kanske til erkebiskop Eystein Erlandssøns tid (1157—88), — han var jo særlig interessert i Olavsdyrkelsen —, og den kaster derfor et interessant lys over nordmændenes forbindelser i gamle dage. Vore prester studerte gjerne i Paris, og til dette kunstens arnested har de da ogsaa søkt naar det gjaldt musikken. Kort efter sekvensens fornyelse opstaar lignende digtninger i Norge! Og man kan da ikke beskyldes for fantasteri, om man derav slutter at ogsaa den øvrige skjønne musik fra fransk guds-

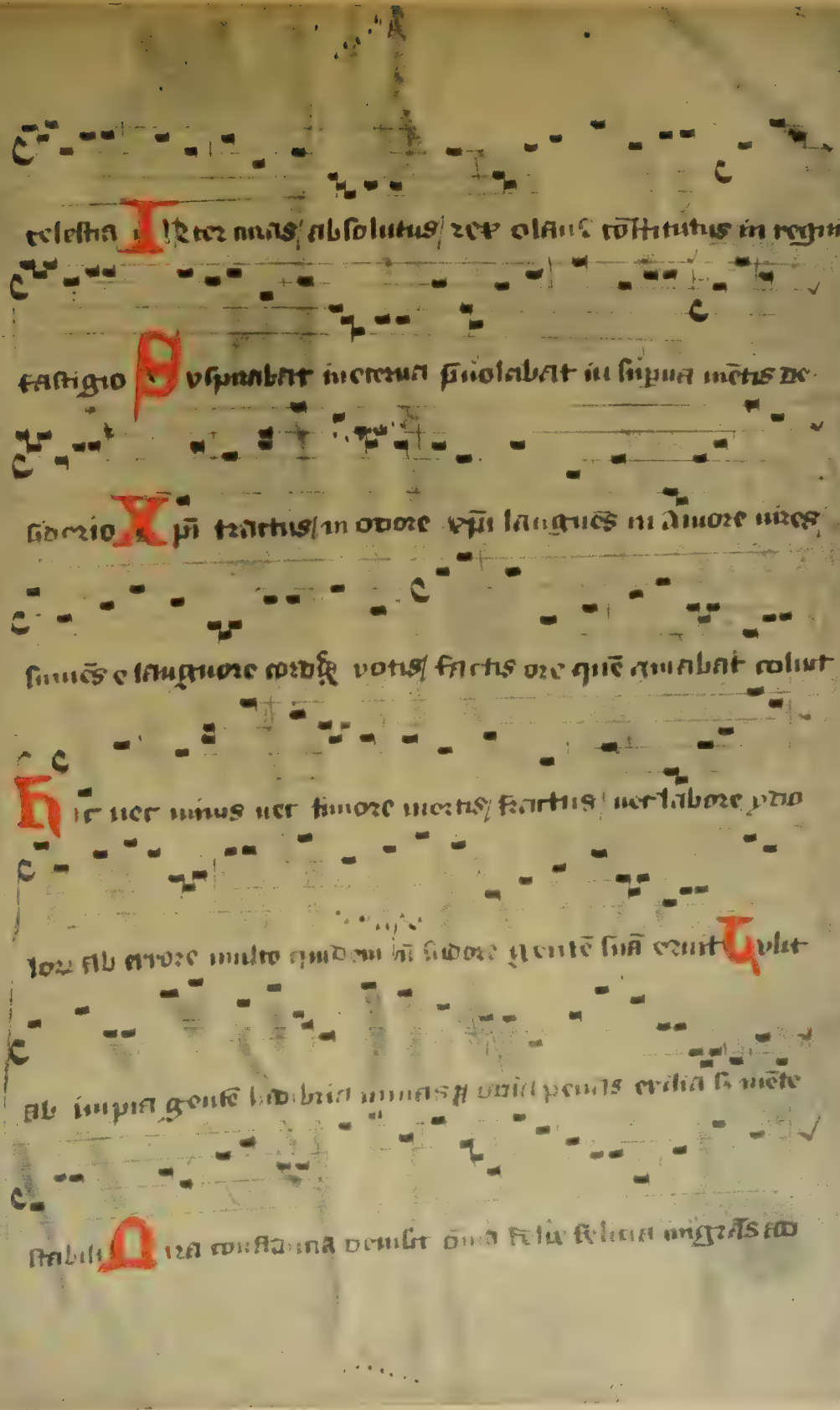
tjeneste dannet mønster hvorefter der arbeidedes hos os. Rundt om i vore katedraler og klostre har derfor ikke bare sang, men ogsaa orgel og andre instrumenter lydt, enten som støtte for koret eller ialfald som indlednings-, avslutnings- og mellemspil til korets sang. I en Adamssekvens læser vi

„Eya, die ista,
omnis organista
cantor et psalmista
intonet,
consonet
cum cytharista“,

hvor der altsaa hentydes til at under salmesangen ikke bare en kantor, men ogsaa en organist og en citherspiller har været i virksomhet („Eia, paa den dag indleder organist, kantor og psalmist, (derpaa) ledsager han (organisten) (korene) sammen med cithar-spilleren“). Som vi av det ovenfor avbildede basrelief fra Normandie kan se, har forskjellige instrumenter været i bruk samtidig. Klokkespillet vet vi fra andre kilder benyttedes sammen med orglet, stemt som det var i oktavens toner. I hvert fald maa vi gaa ut fra at vore fædre har benyttet orglet fra de ældste tider. Av engelske kilder kan vi nemlig se at der allerede 980 under biskop Aelfeah i klostret Winchester blev bygget et kjæmpeverk med 400 piper og 26 belger samt med to manualer paa hver tyve taster, hvorav hver paa engang satte 10 piper i virksomhet. Synderlig musikalske muligheter har dette monstrum av et instrument vel ikke eiet; men dets eksistens er nok til at vi kan tænke os et lignende ogsaa i Norge, hvis forbindelser med den anglikanske kirke var saa fremtrædende. Omkring aar 1100 blev vort tangentsystem opfundet; men indtil midten av 14. aarhundrede var det allikevel et helt arbeide at faa tangenterne ned, saa nogen synderlig teknik ikke kunde opnaaes med de ældre instrumenter. De ældste orgler som er sikkert paavist i Norden, skriver sig netop fra denne reformtid. Fra Sundre paa Gotland har man et instrument som nu findes i statens historiske musæum i Stockholm, det er fra omtrent 1370.

Men ifølge Laurentius saga var orglet længe før den tid kjendt i Norge. Islændingen Arngrim kom nemlig, fortælles det, før 1330 til Nidaros i et ærend for biskop Jon; men stor iver har han ikke vist i den vanskelige sak som var ham overlatt, for han blev saa interessert i en „organsmeistari“ (orgelbygger) som han bestemte sig til at lære kunsten av. Samtidig holdt han hele vinteren paa med „organslist“ (kunsten at spille orgel). Vi skjønner herav baade at spillet var i bruk i Norge og at instrumenterne endog blev forfærdiget her, samt at de sandsynligvis endnu ikke var i bruk paa Island. Kanske der her

Olavssekvensen „Lux illuxit“.



Olavssekvensen „Lux illuxit“.

Av Rafaels: Den hellige Cecilia.

ikke er tale om egentlige orgler, men om portativorgler, saadanne som blev baaret i en rem over skulderen, støttet til venstre arm og blev spillet paa den maate at venstre haand satte belgen i bevægelse og høire haand trykket ned tangenterne. Av middelalderlige billeder vet vi at det kunde ha indtil 32 taster fordelt paa to manualer. Men hvilket instrument der end hentydes til i Laurentius-saga, er det ingen grund til at tvile paa at Norden har brukt orglet ved gudstjenesten længe før. Som hjælpemiddel ved sangundervisningen og til lettelse for kantoren ved intonation av korsangen var det jo overalt i lang tid før den her omtalte benyttet. Og hvad der paa de fremmeligste steder var anerkjendt som et nyttig og tillatelig tillæg til sangen, maa vi anta at ogsaa vore fædre har git hjemstavnsret. Paa grund av portativets hyppige anvendelse som verdslig instrument blev der rigtignok mange steder i 13. og 14. aarhundrede utstedt forbud mot det i kirkerne, saaledes i den svenske Birgittinerordens klostre, — og slikt kan vel ogsaa ha forekommet i Norge. Men iøvrig har nok det almindelige været at vore pragtelskende fædre ogsaa har tat den skjønneste musik i kirkens tjeneste. De mænd som reiste Nidarosdomen, har ikke nøid sig med det næstbedste. De var vaakent i kontakt med sin tid — det viser „Lux illuxit" sekvensen — og har musikalsk smykket saavel Olavsfesten som den øvrige messe, efter de bedste forbilleder, men i national aand.

Hamarkrønikens gripende skildring av den musik som engang lød i domkirken, vidner om hvor dypt et indtryk den skjønne messe har gjort:

„. . . der vaar it skiønt orgeverch . . .

. . . naar som det var blidt oc stille ver, da kunde mand høre lang vei til land . . . da maatte mand høre naar som at presten oc degnene siunge i kierken oc orgeverkernis lyd hørdis, att den som icke træffde it steenhierte maatte græde aff glæde for Guds v-sigelige naade oc miskund imod mennisken oc for Guds hellige ord oc de deylige psalmer som de hørde siunge der . . .

. . . Oc laa der en skiøn gaard hos Kaarrskiercken, som her Trugels Cantor till hørde . . .

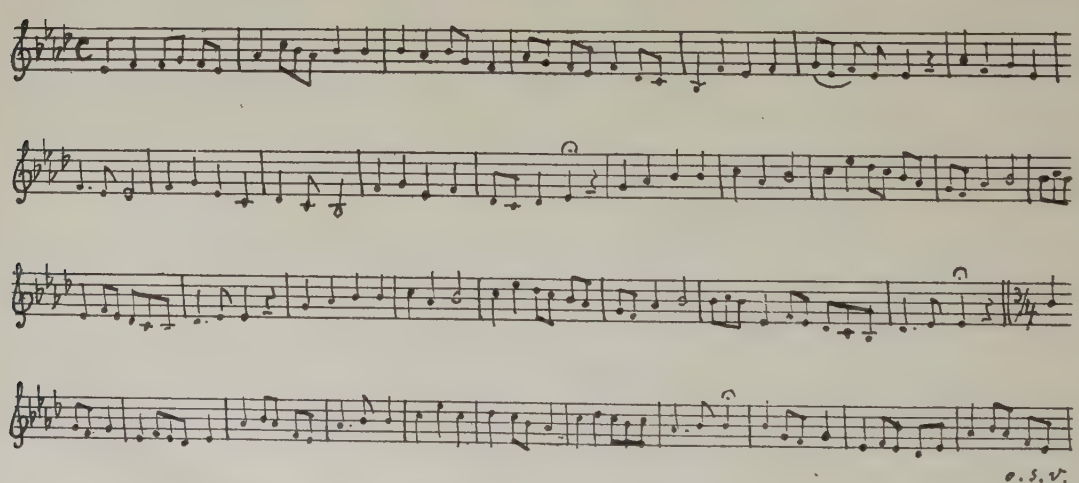
Det skiede udi Hammers domkiercke att om midnattz tide ginge alle klockerne oc orgeverckett aff sig sielff".

Men hvordan kunde denne musik virke efter *vore* begreper om skjønhet? Vilde vi ikke bli dypt skuffet, om vi hensattes til denne enstemmige korsang, med de lange recitativiske avsnit indiblandt, dette ytterst enkle og efter vore begreper litt hjælpeløse instrumentale apparat? Kanhænde. Men med litt poetisk sans vilde vi snart gripes av den vekslende klangfarve i stroferne, og selve den monumentale karakter i de melodiske vendinger vilde virke paa os med en egen magt. Naar dertil kom det herlige kirkerum, de pragtfulde ceremonier og stundens høitidelige stemning, tør det nok hænde at endog vi med de moderne klangorgier i friskt minde kunde motta blivende og vækkende skjønhetsindtryk. Og hvorledes maa da ikke det hele ha henrevet vore fædre, hvem ingen erindring om andre musikalske værdier kunde distrahere? De optegnelser vi har fra de ældste tider kan jo ikke helt nøiagtig tegne utførelsens øieblikke for os. Der er altid forskjel paa det skrevne og det levende foredrag, især naar optegningskunsten er mindre differentiert. Men slutter vi fra de græske fund, som i al deres nødtørtighet meddeler kunstverker som efter de fint dannede samtidige æstetikeres dom har overvældet tilhørerne, kan vi nok tænke os at musikken ikke har været det ringeste av de kunstneriske attraktioner som stillet baade Olsok-festen og andre kirkelige fester saa høit i nordmændenes bevissthet. Noget visst objektivt, til „evige" regler bundet og mer sigtende paa sindets rolige vederkvægelse end paa nervøs opjagethet, utmerker saavel den græske musik som de med denne beslegtede middelalderske hymner, og denne stemning av delvis noget kjølig marmor maa vi prøve at hensætte os i, om vi rigtig skal vurdere hine fjerne tiders kunst. De enkle tonebygverk eier en merkelig ungdom, og de kan endnu den dag idag tilføre musikken sunde, livgivende impulser.

Som ovenfor sagt, har vel den gamle norske kirkemusik været væsentlig enstemmig. Men helt uten polyfone islæt har den neppe været. Den i indledningen nævnte beretning hos Giraldus omtaler jo at befolkningen i Nordengland pleide synge to-stemmig, og den gamle forfatter mener at syngemaaten skrev sig fra norsk-dansk paavirkning. Det gamle dokument fra Munketværaa, som Hammerich fremdrog i 1899 og som likeledes er nærmere omtalt i indledningen, skulde støtte denne iagttagelse. Men det fund O. Kolsrud gjorde i Uppsala 1911, hymnen til den hellige Magnus Orkney-jarl, fører os endnu et par hundre aar længer tilbake i tiden. Musikken, tydet av dr. Reiss, viser en

gjennemført to-stemmighet, og den er sikkert av norsk oprindelse. Harmoniseringen er imidlertid ikke foretat efter Hucbaldske principer, men bygget paa det ikke anerkjendte tersinterval. Giraldus's omtale av en *særlig* art to-stemmighet tyder da paa at det er noget i retning av den i Magnus-hymnen foreliggende han tænker paa. Den engelske praksis gir vistnok forklaringen paa det interessante fænomen at det er i den engelske literatur — hos Odington ca. 1250 — vi første gang finder tersen behandlet som konsonerende, „tillatt". Fra nordmændene har da denne betydningsfulde nydannelse vistnok sin oprindelse. Magnus-hymnens særnorske karakter ses ogsaa av dens sterke „lydiske" præg. Komponisten synes endog med særlig forkjærlighet at dvæle ved tonetrinnet f-h, dette haarde sprang som vi kjender fra norsk folkemusik. Denne del av norsk musik har dog englænderne kvidd sig ved at overta, at dømme efter de foreliggende middelalderdokumenter. Som dr. Reiss har hævdet, kan hymnen forøvrig i sin harmonisering ikke siges at være noget slaaende eksempel paa hvad nordmændene kunde præstere i slutningen av 13. aarhundrede, fordi den nemlig virker saa primitiv. Men dens betydning ligger i at den foreløbig er det ældste dokument som viser den av Giraldus bevidnede avhængighet hvor engelsk musik staar til nordboernes.

Fra gammel tid synes det da at ha været et norrønt træk at sætte til en overstemme til melodien, og det er ingen tvil om at ogsaa under norsk messe har det forekommet samklange som har budt litt avveksling og virket forskjønnende. Denne formodning blir til visshet, naar man i Byskupasogur læser om



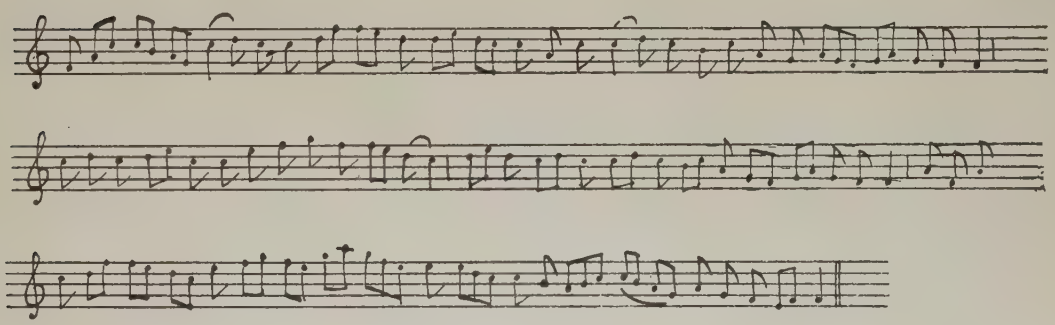
Begyndelsen av „Lux illuxit".

biskop Laurentius Kalfsens motvilje mot flerstemmig sang. Saa indgrodd var altsaa flerstemmighetstilbøieligheten paa Island — og dermed i Norge —, at enkelte musikalske puritanere kjæmpet mot den.

Foruten den skjønne sekvens „Lux illuxit" offentliggjorde dr. Reiss ogsaa en anden, „Postquam calix Babilonis", som ogsaa hørte til Olavsmusikken. Men han finder at den er av fransk oprindelse. Heldigvis har han foruten disse to numre opsporet omtrent hele den øvrige mægtige musik som lød de to første av de 8 dage festen varte. I svenske og danske biblioteker fandtes nemlig avskrifter av hvad der hos os var ødelagt. Dette stof optar 27 sider i hans avhandling og omfatter antifoner og responsorier „ad primas vesperas" (ved aftensangen kl. 6, 28de juli), „ad matutinas" (ved ottesangen kl. 3 om morgenen 29de juli) og „ad secundas vesperas" (samme klokkeslet 29de juli). Derimot mangler musikken til 30te juli. De følgende dage, til og med 5te august, gjentokes de tidligere dages musik.

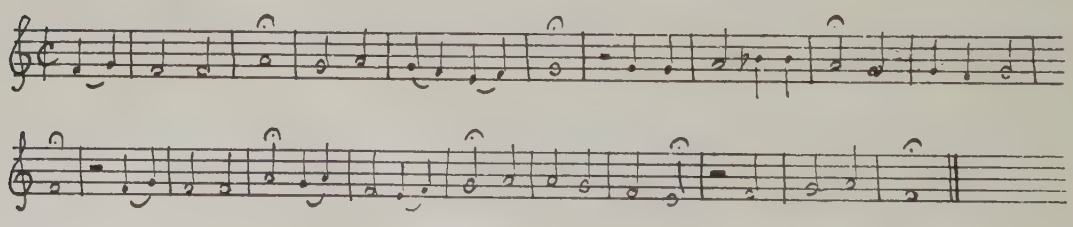
Antifonerne var beregnet paa korsang; de er i almindelighet enkle, alene „Imperator grecus" og „Adest dies leticie" viser større melodisk rikdom.

Den første anføres her:

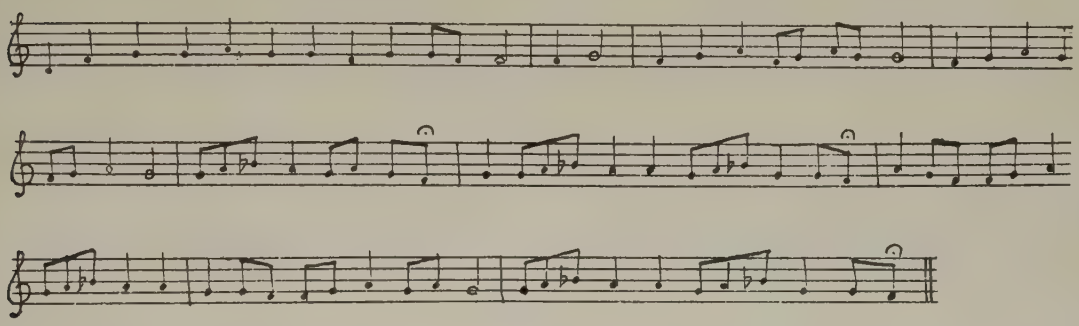


Responsoniet var en svar- eller vekselsang mellem den geistlige og menigheten eller koret. De var rikere utstyrt, fordi der kunde kræves mer av en solist. Som noteeksemplet viser, var ogsaa interval-sprangene ganske karakteristiske. Nu er vi jo ute av stand til helt at kunne sætte os ind i hvordan denne musik har været foredraget. Middelalderens rytmiske finesser er indtil videre en lukket bok, og de vil kanske altid bli det. Men de sidste linjers intervaller har unegtelig no norsk ved sig; med en bestemt rytme kan vi bruke melodistrofen baade som halling og springdans.

Reiss gaar ut fra at denne musik er skrevet i Norge, og han finder at den for en stor del har præg av folketonen, samtidig med at dens „autor har været en i den gregorianske sangs stil og love forfaren mester". Sammenhængen med norsk folkemusik gaar han dog ikke nærmere ind paa, men det hadde sikkert været hans drøm at utrede dette spørsmaal nærmere. Et par synspunkter skal her kortelig gives. Ledetonen har heltoneskridt, som i saa mange av vore folketoner, se f. eks. antifonen side 70, hvor d er hovedtonen, men allikevel ifølge gregorianske sangs regler c anvendes. Videre har vi side 71 en „tonus IV", hvori vendingerne c-d-f og e-g-a, altsaa sekund med liten ters, hvilket ogsaa stadig forekommer, f. eks. i de gudbrandsdalske baansuller. Begyndelsens tilsynelatende f-dur og fortsættelsens vakling mellem e og a er ogsaa nøie i slegt med norsk toneføIelse, likesaa den eiendommelighet i „tonus VIII" paa samme side, at grundtonen synes være c, men melodien allikevel leker om g. Naar hertil kommer den hyppige anvendelse av trioler og andre melismer, synes det klart at der er en forbindelse mellem det vi kjender av Olavsmusikken og norsk folketone. Spørsmaalet er bare om det primære er selve folketonen eller den gregorianske sang. En *relativ* selvstændighet i den norske gren av den middelalderske kirkemusik synes i al fald at fremgaa av f. eks. det sekstsprang, som møter side 91, — ved ordene „Olavus martir" —, og som jo ikke var tillatt efter de vanlige regler, samt av den før omtalte forkjærlighet for lydiske intervaller, og den eiendommelige slutning paa kvinten som her og der forekommer. Men paa den anden side kan jo ikke den i kunstmusikken fæstnede anvendelse av disse særegenheter ha undlatt at gjøre et sterkt grep i norske sind, saa vedholdende som paavirkningen fra den kirkelige sang gjorde sig gjældende fra aarhundrede til aarhundrede. Fra de utallige messer og processioner maatte disse melodiske vendinger drysse som frøkorn i folkesindet og virke bestemmende paa arten av den musikalske flora i vort land. Det er da ikke tilfældig at vore fædre fandt behag i den melodi de hver langfredag hørte til Jeremiæ klagesange og derfor brukte den til det gamle kvad Vøluspå.



Dr. Reiss mener at den i vort riksarkiv beroende Præfationsmelodi fra missale Nidrosiense kanske ogsaa har været et av mønstrene for Edda-melodien.

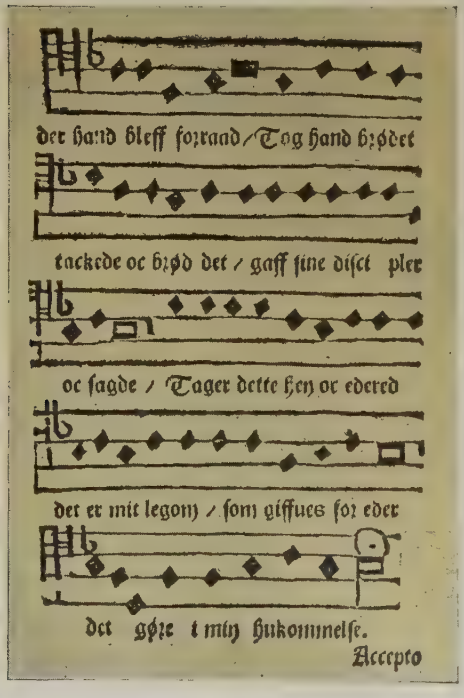


Norsk musik synes da at ha hat visse eiendommelige fællestræk i over tusen aar. Seigere end sproget, fastere end minder i sten og træ har disse aandens byggematerialer trodset aarhundreders gang. Ogsaa musikken bringer sit vidnesbyrd om at det folkefærd som nu lever i Norge, har været ett og det samme „fra umindelige tider". Vendinger som tiltalte vore fædre, virker endnu hjemlig paa os. Men nogen antydning til forstenet konservatisme — som hos islænderne og kelterne — kan vi ikke spore. De fremskridt som tonekunsten andetsteds gjorde, har man oppe hos os været meget lydhør overfor. Da renæssancen brøt frem i musikken, blev man i Norge vaakent opmerksom. Men dermed kommer vi ind paa næste tidsrum, reformationstidens musik.

O. M. Sandvik.

EFTER REFORMATIONEN

LUTHER var meget liberal overfor den skjønne katolske musik, og hans „tyske messe“ av 1526 er bare et paa gjentagne opfordringer gjort forslag til bruk for lægfolket under de almindelige søndagsgudstjenester. Ved festerne skulde der fremdeles messes paa latin. „Jeg vil paa ingen maate at det latinske sprog skal komme helt av bruk ved gudstjenesten. . . . Om det græske og hebræiske sprog var os like saa bekjendt som det latinske, og der paa disse fandtes endda vakrere musik og sang end det latinske har, skulde man vekselvis hver søndag holde messe, synge og læse i alle fire sprog, tysk, latin, græsk og hebraisk“. Den radbrækning av de gamle skatte som blev følgen av at man ganske enkelt la tysk tekst under gregoriansk sang, vilde han ikke være med paa. „Vil man synge tysk, saa synger man gode tyske sange; vil man synge latin, saa beholder man den gamle koral og tekst, — bedre vil ingen kunne gjøre det.“ Og han ber om at ingen maa betragte hans messeforslag som en tvangslov. Dette har man da ogsaa unegtelig lagt sig paa sinde. Ti det er med stor evangelisk frihet man bær sig ad de forskjellige steder.

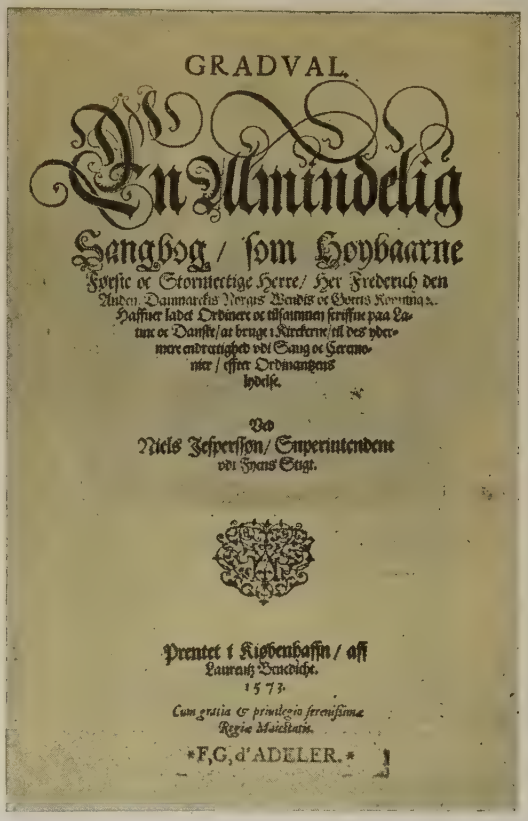


Av Palladius's kirkeordinants.

Allikevel kom Luthers musikalske virksomhet til at omskape liturgien. Hans digtninger til folkemelodier gjør litt efter litt menigheten delagtig i gudstjenesten. Hans skjønne forenkling av prestens sang i messen gjorde det mulig paa ethvert sted at faa gjennemført en sanglig stil

uten altfor store krav til prestens utdannelse. Men han forsømmer paa ingen maate korsangen. Med den største begeistring uttaler han sig om „musica figurata“ og vil at de lærde skolers elever skal undervises i musikkens teori, i stemmebehandling og flerstemmig korsang. Den lutherske gudstjeneste i reformationsaarhundredet har da raadet over de rikeste hjælpemidler.

Det samme konservative drag som præger Luthers opfatning, gjorde sig ogsaa gjældende i Norden. Palladius's kirkeordinants av 1539 byr en rik blanding av dansk og latin: Istedenfor „gralen“ (gradualet) bør komme en dansk sang. Gloria kan synges paa latin eller dansk. Kyrie eleison skal synges „under adskilige noder efter tidsens adskilighed ligesom her til dags haffver werit holdet“, hvad der maa bety at de gamle kjendte noksaa indviklede kyriemelodier bibeholdes. Særlig paa hovedfesterne maatte latinen tas i bruk; alene „pater noster“ og „nadern“ paa dansk. Palladius's forskrifter kan derfor kaldes en for misbruk renset katolsk liturgi.


GRADVAL.

En Almindelig Sangbog / som Høybaarne Første oc Stormectige Herre / Her Frederich den Anden, Dannarckis Norgis Wendis oc Gøtis Kommingæ. Haffuer ladet Ordinere oc tilsammen scriffne paa Latine oc Danske / at bruge i Kirckerne / til des ydermere endrectighed vdi Sang oc Ceremonier / effter Ordinantzens lydelse.

Ved Niels Jesperssøn / Superintendent vdi Fyens Stigt.

Prentet i Kiøbenhaffn / aff Laurentz Benedicht. 1573.

Cum gratia & priuilegio serenissimæ Regiæ Maiestatis.

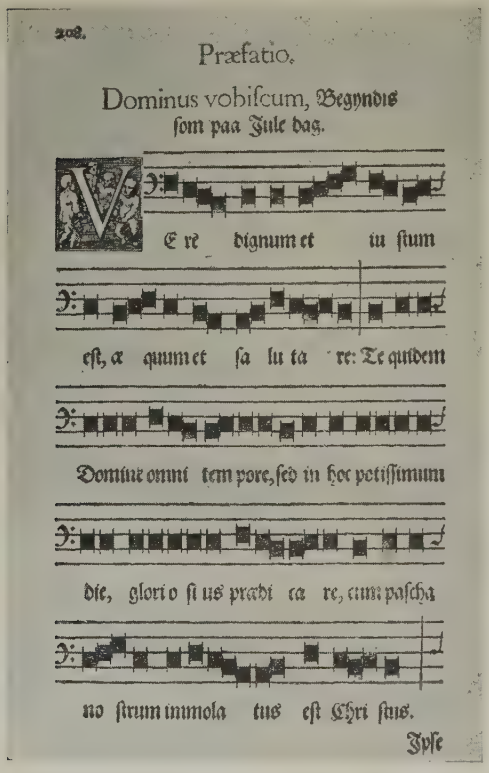
F,G,d'ADELER.

Titelblad paa Jesperssøns Graduale.

Folket har neppe tat synderlig del i denne gudstjeneste. Læsekyndigheten var jo liten, og man har da vel væsentlig regnet med det skolerte kor, degnen og presten. Bare under amen og enkelte svar har hele menigheten stemt i.

Det samme indtryk faar man ogsaa av det mægtige verk som kom i 1573, med Nils Jesperssøns „graduale“. Her bemerkes uttrykkelig at sognedegnene kan faa lov til nu og da, naar de saa synes, at foredra de danske introitus og halleluja „for almuesfolks forstand“. Verket er da ogsaa sterkt katolsk farvet. Av romermessens 26 led er det bare fem som mangler, og av de 62 introitus (indgangssalmer) er de 59 identiske med det romerske graduals. Denne Jes-

perssønske messe har med sin rike avveksling fra søndag til søndag, sin smukke fordeling av melodierne paa kor og menighet, sine vekselsange hvori barn og voksne deltok, eiet en eiendommelig charme. Og trods al latinen har den, takket være salmerne, ikke manglet evangelisk præg.

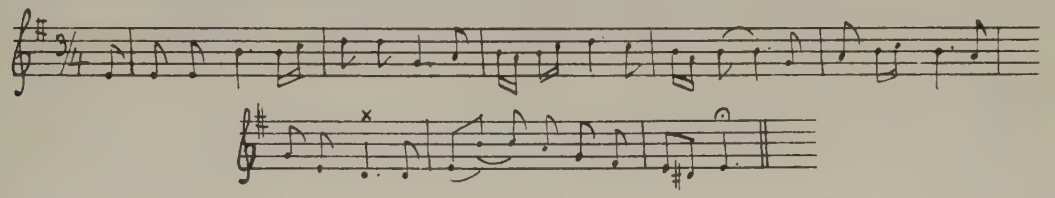


Av Niels Jesperssøns „Graduale".

Den har vistnok i det hele endog været følt som en forsigtig overgang til noget nyt. Ti i de firti aar som var hengaat siden reformationens indførelse i søsterkirkerne, har man sikkerlig benyttet de latinske messebøker. Dette interessante faktum, som man jo kunde tænke sig, siden der ingen andre bøker var at synge efter, fremgaar tydelig derav at den i forrige kapitel omtalte ødelæggelse av de katolske bøker ikke rammet de liturgisk-musikalske før i aaret 1573, efter det Erik Abrahamsen oplyser i sin bok „Liturgisk musik i den danske kirke efter reformationen" (Kjøbenhavn 1919). Man vogtet sig vel for at fjerne det eneste hjælpemiddel som fandtes.

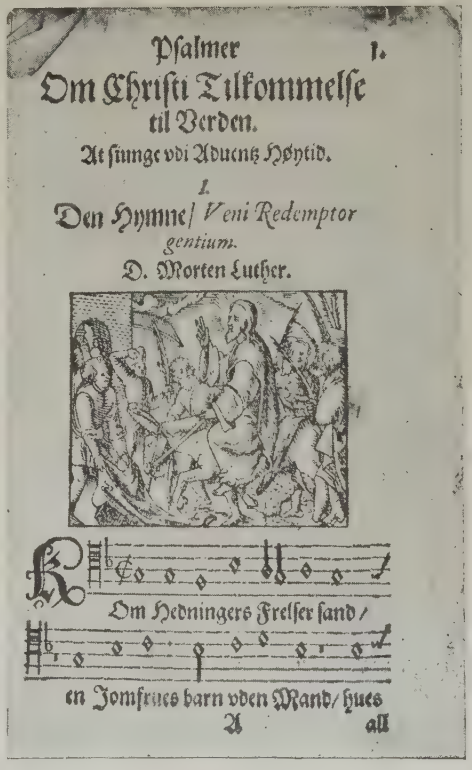
Men trods denne konservative fastholden ved det gamle merker vi den nye tids frembrudd allerede i de efter den „tyske messes" princip skapte danske messebøker som kraftig reagerer mot al romermesse. Det er „Malmømessen" av 1528, som oversætter tyske salmer til dansk og latin til dansk med bibehold av gregoriana-melodierne og derfor æstetisk set er noksaa avskrækkende; videre den liturgiske haandbok av 1535, som lar degnen alene overta korets rolle; desuten Wormordsens haandbok av 1539, som ogsaa bruker de tyske liturgier og ingen latin tillater, samt den autoriserte Thomissøn's salmebok av 1569. Denne sidste er „det klassiske værk blandt salmebøgerne i den danske evangeliske lutheranske kirke" (Abrahamsen) og den gjennemfører „salmemesseprincippet". Forunderlig er det at tænke paa at kirkealmuen virkelig har kunnet synge disse rytmisk betragtet stundom ganske indviklede melodier. Men i norden har kirkefolket sikkerlig deltat i den katolske gregorianske sang, saa man

har hat den bedste forberedelse. Og tænker man paa hvad der for et par menneskealdre siden kunde synges i f. eks. nordre Østerdalens menigheter, forbauses man ikke længer over hvad en liten og godt sammensunget flok kunde



præstere. En variant av en enkelt Thomissøn-melodi som jeg optegnet i Lom, viser hvad man forlangte av en salmemelodi. Det er Lindemans nr. 32, men til teksten: „Op, al den ting som Gud har gjort" (se ovenstaaende noteeksempel). Takten er ændret til tre-delt, og den melodiske linje er blit mer livfuld, lovprisningen har faat noget sværmerisk ved sig.

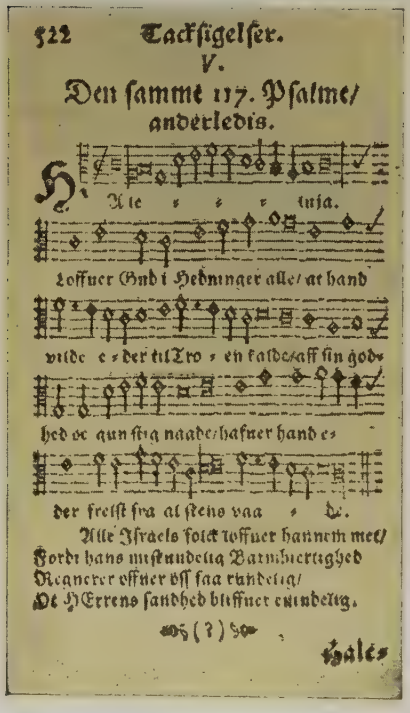
Til trods for den sterke interesse for latinen som Jesperssøns graduale vidner om, — et naturlig uttryk for det lærde tidsrums tilbøieligheter —, har da omtrent samtidig denne rent danske messe vundet indgang, vistnok av den grund at den var tiltænkt landsbygden, som jo ikke kunde skaffe de til Jesperssøns messe nødvendige sangere. En egen rikdom i den musikalske paavirkning opstod netop gjennem denne dobbelte strømning; snart lød den kjendte gregorianske sang, snart de folkelige melodier, som tolker den strømmende nye religiøse lyrik. Baade Malmøsalmeboken av 1533 og Thomissøn's synes for en del at bygge paa hjemlige folkemelodier, og den utvikling er da allerede i fuld gang som vi senere kan se naar saa smukke resultater med Kingo, han der skriver sine kjernefulde salmer bl. a. til verdslige melodier, og som i saa høi grad sporer den musikalske virksomhet rundt om baade i Danmark og særlig i Norge.


Pſalmer 1.
Om Chriſti Tilkommelſe
til Verden.
At ſiunge vdi Aduents Høytid.
1.
Den Hymne/ *Veni Redemptor gentium.*
D. Morten Luther.
Om Hedningers Frelſer ſand/
en Jomfrues barn vden Mand/ hues
A all

Av Thomissøns Salmebok.

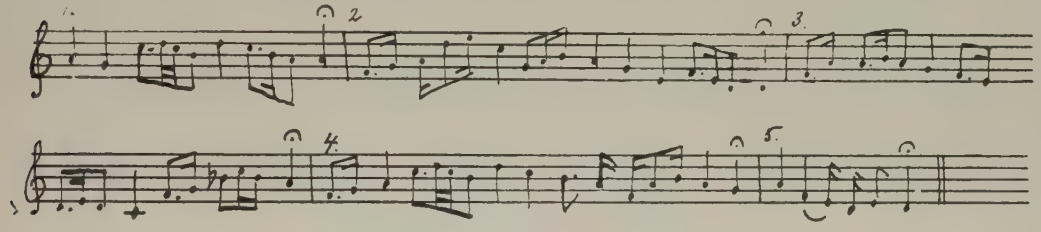
Selvsagt har Thomissøn's salmebok været i bruk overalt i vort land; men vi vet litet om den virkning dens nye toner har hat. Om Kingos „sjungekor" kan vi nøiere uttale os. Ti det er tydelig at der meget snart opstod en særnorsk maate at foredra disse melodier paa. Den mængde varianter som tildels meget sterkt avviker fra originalen, viser hvor produktiv den ivrig syngende menighet har været.

De klokkere eller kirkesangere som skulde lede sangen, har vel svært ofte været uten kundskap om noter. Den norske ordinants av 1604, som nedenfor omtales, beklager jo den svære mangel paa degne: „imod ett gjæld som haver sognedegn, da er der femten som ingen haver". Man har nok da nøiet sig med hvad man kunde faa, og forsangerne har ikke fundet sig beføiet til at drive igjennem de foreskrevne melodier, men brukt dem de kjendte fra mor. Dette kunde føre til en interessant kombination av gregoriansk sang og nyere melodi. I en del salmemelodier som Lindeman optegnet i Valdres i 1848, foreligger tro minder om disse ærværdige nyskapninger. L. meddeler nemlig i sin indberetning: For omtrent 150 Aar siden levede og virkede i Vang og siden i Slidre en Skolelærer ved Navn Halvor Knudsen, hvis sjeldne Evner og Dygtighed har bevaret hans Navn med Berømmelse i Bygden indtil den Dag idag. Denne Halvor Knudsen heder det har sunget Melodierne saaledes som de endnu synges; ti hans discipel Thorstein Finkelsen, der blev Skolelærer i Vang 1746 i sit 20de Aar, havde lært sin Søn Even Thorsteinsen alle Melodier saaledes som han selv af Halvor Knudsen havde lært dem. Even Thorsteinsen, der blev Skolelærer efter Faderen, oplærte igjen sine Sønner, nu afgaaede Skolelærere Thorstein Evensen og Anders Evensen i Psalmesang — —". Den sidstnævnte er Lindemans hovedkilde. En av disse melodier, som altsaa skriver sig fra ca. 1700, er til tekst hos Kingo „Christ stod op af Døde", men med en anden melodi end den han har — den som vi gjenfinder omtrent likedan i Lindemans Koralbok nr. 77. Det merkelige


522 Tacksigelser.
V.
Den samme 117. Psalme/ anderledis.
Alle Israels folck loffuer hannem met/
Fordi hans miskundelig Barmhiertighed
Regnerer offuer oss faa rundelig/
Ot HErrens sandhed bliffuer euindelig.

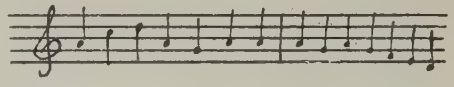
En side av Thomissøns salmebok (naturlig størrelse).

er nu at denne Kingo-melodi skriver sig fra Thomissøn 1569, men allikevel er den altsaa ikke blit brukt i Valdres. Den av Knudsen benyttede, som da har trængt igjennem, trods Thomissøn og Kingo, er da ogsaa av meget ærværdigere oprindelse. Begyndelsen er en gammel katolsk paaskesang fra 13de aarhundrede, som findes hos Klug 1535 til den tyske original for vort vers: „Christ ist erstanden von der Marter alle", men det synes som om træk av en anden yndet sang har blandet sig ind. Det er Victimae Pascali, som reformatoren skrev sin „Den Herre Krist i Dødsens band" (Landstad 342) til; resultatet er blit en ganske merkelig, halvt recitativisk melodi:

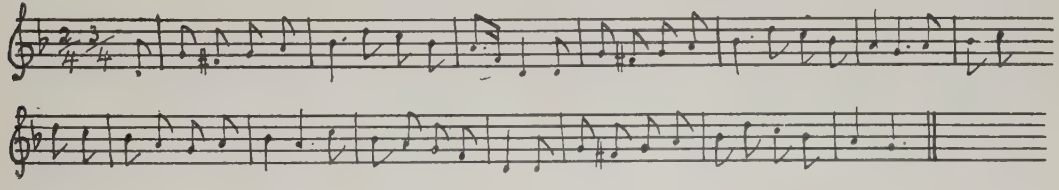


„Originalens" begyndelse har faat en blomstrende utvidelse i 1), mens 2) tar en dristig vending som minder om victimae pascali's:

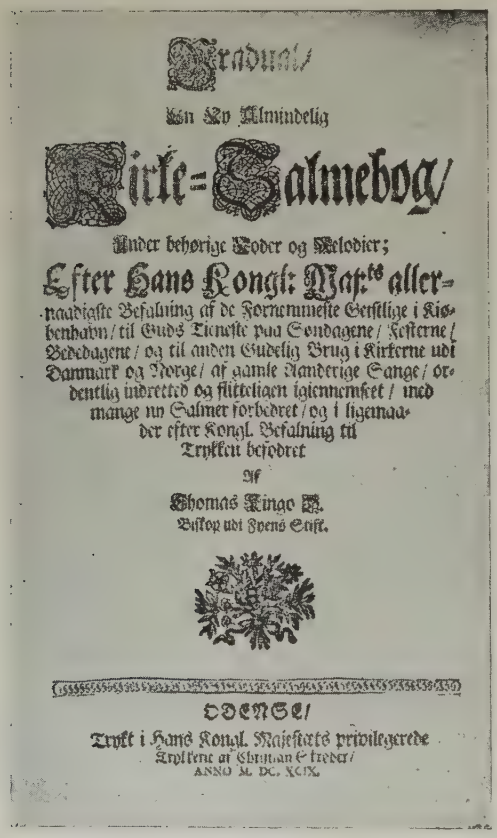
I nr. 3) følges atter melodien, mens nr. 4) svinger sig bort fra den paa lignende maate som nr. 2), og slutningen 5), er omtrent som „Vor Herre Krist".



Denne melodi forekommer mig karakteristisk for tiden før 1700, Thomissønsbokens og Kingogradualets tid. Det gamle hadde et sterkt grep i folks fantasi, og i mange tilfælde har nok den gregorianske form beholdt overtaket. Men som den eiendommelige virkning av h'en i vor Valdres-tone, — al forsiringen ufortalt —, gjør den helt original, har selvstændige elementer og tidens nye smak git de poetiske gemytter nok stof til omdigtning av det givne. Vi kjender en række saadanne forandringer av Kingogradualets og andre melodier. Og et eksempel fra Søndmøre viser hvor frit man stod overfor de „nye" toner. Melodien til „Nu rinder solen op" (Zinck; kfr. Lindeman nr. 101) lyder der slik:



Men har forholdet været dette i en række tilfælde, maa det i det hele ha været paa ganske produktiv maate menigheten har deltat i den nye evangeliske sang. Overalt hvor ikke et stramt skolert kor førte an, er stadig nye toner kommet for dagen.



Gradual/

Un Ny Almindelig

Kirke=Salmebog/

Under behørige Toder og Melodier;

Efter Hans Kongl: Maj:ts aller-naadigste Befalning af de Fornemmeste Geistlige i Kiøbenhavn/ til Guds Tieneste paa Søndagene/ Festerne/ Bededagene/ og til anden Gudelig Brug i Kirkerne udi Danmark og Norge/ af gamle Aanderige Sange/ ordentlig indretted og flitteligen igiennemseet/ med mange nu Salmer forbedret/ og i ligemaader efter Kongl. Befalning til Trykken befodret

Af

Thomas Kingo B.

Biskop udi Fyens Stift.

ODENSE/

Trykt i Hans Kongl. Majestæts privilegerede Trykkerie af Christian Skroder/

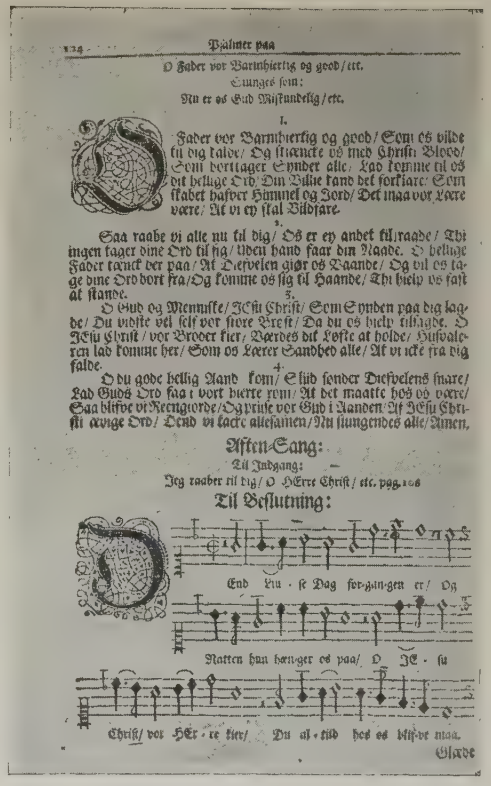
ANNO M. DC. XCIX.

Titelblad paa Kingos Graduale.

Disse nyere melodier skiller sig fra middelalderens ved den friere melodiske linje de har og deres sammenhæng med en hel renæssance i musikfølelsen. De gamle kirketonearter vek efterhaanden pladsen for dur og moll. Allerede fra det 14. aarhundrede maa denne frigjørelse fra de strengere formler ha fuldbyrdet sig, kanske paa grundlag av elementer i den verdslige musik av meget ældre dato, kanske ogsaa med utgangspunkt i portativ- og positiv-spillet, som ifølge gamle kilder maa ha opvist ikke liten virtuositet i den to-stemmige komposition. At disse strømninger meget tidlig ogsaa har naadd vort land, synes klart. Som den nye træskjærerkunst, de maleriske dragter o. s. v. i flere av vore dalfører har sine paaviselige røtter i det fremmede, er det klart at det nye islæt i vor folkemusik ogsaa har sine bestemte kilder. At vi i reformationsaarhundredet ikke har hat *mindre* interesse for kirkens sang end danskerne, fremgaar med største tydelighet av det forslag til norsk kirkeordinants som O. Kolsrud utgav til reformationsjubilæet i 1917. De forskrifter som ordinantsens forfattere her foreslaar for skoledisciplene, tyder paa at der har været krævet ganske meget av koret i en bykirke. Som i den danske kirkeordinants av 1539 heter det at børnene fra 12 til 1 hver dag skal synge, men det hele bestemmes litt utførligere: „Sjunge og excercere Musicam“. De nederste lektier skal ha gregoriansk sang, de andre skal ha „figural sang eller diskant“. Og det saaledes at „de maa lære ei alene av en vane, men av ret kunst at sjunge“. Lørdagene skal hver discipel — eller to og to — overhøres i sang av introitus,

halleluja og antifonen, og de skal paa samme maate prøves i den figurale sang. Men hvad der er særlig interessant, er forslaget om øvelser i fir- og femstemmig korsang ved de større skoler. Om end ikke alle disse raad blev fulgt i den endelige ordinansutformning av 1607, er de av vigtighet til belysning av musikliv i Norge. Man kunde jo ikke stille krav som var umulige at opfylde. Men saapas meget som anført ventet man altsaa av den lærde skoles deltagelse i kirkesangen.

At eleverne hver dag hadde sangtime, vil si at skolens musik var ordnet efter det bedste mønster: Melanchtons skoleplan, som ikke engang i Tyskland overalt blev gjennemført; det vanlige i Sachsen var saaledes 4 ukentlige timer. De maa da ha kunnet præstere en mængde musik og tillike ha faat tid til stemmepleie og teoretisk undervisning. Naar hver av eleverne lørdagene skulde foresynge enkeltvis, maa det ha sigtet paa utdannelsen av den vakrest mulige sangstemme, saaledes som vi ser det begrundet i tyske undervisningsplaner fra reformationstiden. Men desværre er jo omtrent alle samtidige oplysninger om undervisningsdetaljer og om repertoire forsvundne. De lærde skoler i vore største byer er brændt, og hvad ilden har skaanet, har man med en pietetsløshet, som bare har sit sidestykke i behandlingen av de gamle missaler, tillatt spredt for alle vinde. Ingen norsk kirke har bevaret sit gamle musikbibliotek. Mens svenskerne har lange fortegnelser over de samlinger hvorefter reformationstidens musik kan studeres, maa vi nøie os med en og anden sparsom enkeltoplysning. Endel har dog rektor E. A. Erichsen fremdrat i sine to verker om Trondhjems og Bergens katedralskoler. Stort andet stof er endnu ikke bragt for dagen. Forøvrig maa vi da, for en stor del gjætte os frem, idet vi slutter fra den tidligste praksis og forholdene i 18. aarhundrede.


124 Psalmer paa

O Fader vor Barmhiertig og good/ etc.

Siunges som:

Nu er os Gud Miskundelig/ etc.

1.

O Fader vor Barmhiertig og good/ Som os vilde til dig kalde/ Og stiænckte os med Christi Blood/ Som borttager Synder alle/ Lad komme til os dit hellige Ord/ Din Villie kand det forklare/ Som skabet hafver Himmel og Jord/ Det maa vor Lære være/ At vi ey skal Vildfare.

2.

Saa raabe vi alle nu til dig/ Os er ey andet til raade/ Thi ingen tager dine Ord til sig/ Uden hand faar din Naade. O hellige Fader tænck der paa/ At Diefvelen giør os Vaande/ Og vil os tage dine Ord bort fra/ Og komme os sig til Haande/ Thi hielp os fast at stande.

3.

O Gud og Menniske/ JEsu Christ/ Som Synden paa dig lagde/ Du vidste vel self vor store Brøst/ Da du os hielp tilsagde. O JEsu Christ/ vor Broder kier/ Værdes dit Løfte at holde/ Husvaleren lad komme her/ Som os Lærer Sandhed alle/ At vi icke fra dig falde.

4.

O du gode hellig Aand kom/ Sliid sonder Diefvelens snare/ Lad Guds Ord faa i vort hierte rom/ At det maatte hos os være/ Saa blifve vi Reengiorde/ Og priise vor Gud i Aanden/ Af JEsu Christi ævige Ord/ Dend vi tacke allesamen/ Nu siungendes alle/ Amen.

Aften-Sang:

Til Indgang:

Jeg raaber til dig/ O HErre Christ/ etc. pag. 108

Til Beslutning:

End Liu - se Dag for-gan-gen er/ Og

Natten hun hæn-ger os paa/ O JE - su

Christ/ vor HEr - re kier/ Du al - tiid hos os blif-ve maa.

Glæde

En side av Kingos Graduale.
(Den første note er g).

Av musikvidenskapelige skrifter i Trondhjems videnskapsselskaps bibliotek er de ældste alle sammen tyske. Vi har Praetorius's „De Organographia" (1618), Speerens vierfaches musicalisches Kleeblat (1697), en række av Matthesons skrifter fra 1717 av, likesaa Marpurgs og Scheibes skrifter, i det hele omtrent alt det vigtigste som i det 18. aarhundredes begyndelse saa lyset i Tyskland. Naar vi da har skoleplaner efter tysk mønster fra tiden nærmest reformationstiden, og sangen saavel som gudstjenesten synes ordnet med nordtysk eksempel for øie, er det ikke grund til at tvile paa at den samling av musikbøker, teoretiske saavel som praktiske som de norske skolebiblioteker og kirker har eiet og nu ved brand og likegyldig behandling sporløst er gaat tapt, maa ha repræsentert det bedste som paa tysk grund blev frembragt. Ahles, Hammerschmidts, Haslers, Lassos, Praetorius's, Schütz's og Vulpius's verker er det ingen umulighet at forestille sig i det norske korrepertoire. Og om vi end neppe kan tænke os at vore organister og kantorer har kunnet præstere originale kompositioner i videre utstrækning, har de sikkerlig frydet menigheten med koralforspil og kantater i tysk stil. Det er noget vi allerede for de førstes vedkommende kan læse os til av ordinantsens strenge ord om „orgelmesteren".

Av praktiske grunde trængte skolen et ganske fyldig musikprogram. Baade kirketjenesten i sig selv og de mange ekstrapligter førte nødvendigvis det med sig. De bedste vokalkompositioner av ikke-gudstjenstlig karakter har da sikkerlig ogsaa været foredragne. Og den teoretiske oplæring maa ha hat sin faste plads i pensum, selvom de praktiske hensyn har været overveiende. Erichsen meddeler at den første bergenske bisp, Geble Pederssøn (1537—57) gjennemgik Johannes Spangenbergs „Computus ecclesiasticus", „en musikalsk haandbok med latinske og tyske sange". Formodentlig menes hermed Johann S's to bøker: „Cantiones ecclesiasticae" (1545) og den teoretiske bok „Quaestiones musicae" (1536), og var den førstnævnte med, har vi et vidnesbyrd om den paavirkning den tyske lutherske sang kom til at øve i Norge fra første stund av Formodentlig har vel ogsaa det overalt omtalte Fabers „Compendium" været i bruk.

Skal den av Corvinus (Hans Mikkelsen Ravn) i 1646 utgivne Heptachordum danicum være maalestok for hvad man tilstræbte i latinskolerne, maa undervisningen ha været meget grundig og omfattende. Den berømte Slagelserektors verk er paa nær 300 sider og gir grundig besked om alt til faget henhørende. „De Slagelse degne" var da ogsaa berømte for sin dygtighet.

Ganske avvekslende har det nok virket med al den sang vi hører latinskoleeleverne hadde, og en smuk — ogsaa for vor tid mønsterværdig — be-

grundelse gir en gammel skolemand av dens forædlende indflydelse: „Derved blir de muntrere til deres øvrige studeringer, mere stille og sagtmodige, ja bliver mænd, som er velskikkede til at omgaaes folk". Men det var jo for kirken de utdannet sig, og av sangen skulde de delvis leve under skoletiden. Den blev derfor efter vore begreper temmelig streng den sangtjeneste de hadde. Indtil midten av 17. aarhundrede møtte de op i kirken allerede kl. $^1/_2$6 om morgenen — senere begyndte de først kl. 7 —. De stemte i med „Te deum laudamus" (O store Gud, vi love dig), og efter en kort morgenandagt marsjerte to og to over kirkegaarden til skolen for at ha sin første undervisningstime. Kl. 2 var de atter i kirken til en times korsang og gudstjeneste, og kl. 5 endte de dagen med salmen „Da pacem, domine!" (giv os din fred, Herre). I første skoletime var der ogsaa en liten sangtjeneste. Samtlige sang først „Veni, sancte Spiritus!" (kom Helligaand). Saa faldt to av peblingene paa knæ og foredrog „Emitte Spiritum tuum!" (utgyd din Aand), hvortil de øvrige svarte „Et renovabis faciem terrae" (og du skal fornye jordens utseende). En av mesterlektianerne messet derpaa „Exaudi Domine, orationem nostram!" (Hør, herre, vor bøn), og koret svarte: „Et clamor noster ad te veniat!" (og lad vort rop komme til dig). Foruten disse kirkelige bønner, som endnu for en del brukes i den romerske kirke, var der saa en mer speciel skolebøn. Soloen bad — fremdeles paa latin — om at den himmelske fader vilde bevare disciplene fra synd paa denne dag han saa naadig hadde latt oprinde, samt bad om Guds hjælp til studierne. Hvortil koret svarte amen. Først derefter kunde man paa dansk læse morgenbønnen efter Luthers katekisme, og tilslut sang man en vistnok for hver skole forskjellig morgensang. Naar hertil kom sangtimen fra 12—1, var det jo ganske meget koret hadde at bestille allerede paa de almindelige hverdage. Men hertil kom saa de lange søndagstjenester, med fropræken, høimesse og aftensang! Særlig om vinteren var det slemt for de unge sangere i de frygtelig kolde kirker. Og om bare en og anden rektor hører vi at han lot dem springe og varme sig ute paa kirkegaarden under prækenen. Mange av „koralerne", som de kaldtes, blev da ogsaa syke, ja enkelte satte livet til ved denne voldsomme tjenestgjøring. Men det var jo for kirken disse skoler var oprettet, og en tidsalder som brukte ferlen med de skarpe pigger til daglig straffemiddel i skolerne, har været noksaa ufølsom for de krav selv en ungdom maatte kunne stille.

Et muntrere billede gir beretningen om de syngende skoletog som foregik fire ganger om aaret, mortensaften, juleaften, nytaarsaften og helligtrekongers aften. Alle gik da samlet, anført av rektor, eller stundom bare en enkelt klasse under sin „hører". I spidsen gik to som bar lykter eller fakler, de saakaldte

„luciferi", og saa foredrog koret — „diskanten" — sange paa latin, eller dansk, eller en blanding av begge dele, som i den gamle form av „Jeg synger julekvad":

In dulci jubilo
sjunge vi og ere fro;
den, vort hjerte trøster,
ligger in praesepio
og klar som solen skinner
matris in gremio.
Alpha es et O, Alpha es et O.

Ogsaa søndage og dagen før de store høitider var der, ialfald i Bergen, sang av 12 „davidsdegne". Disse syngende tog var meget yndede, og de hadde *meget* at si for skolens økonomi. Et par av personalet gik gjerne omkring med bøsser og tok mot pengegaver. Dette tiggeri fandt man ganske i sin orden dengang, og ved kongelig reskript av 1588 var det uttrykkelig forbeholdt latinskolerne: om nogen andre gik eleverne i næringen, „da skal skolemesteren have fuldmagt med hans peblinge dem at paagribe og føre til skolen og der lade dem hudflette". Og i 1609 blev skræddersvendene i Bergen idømt bøter, fordi de „om Helligtrekonger omgik med en stjerne uden Øvrighedens Forlov". De hellige trekonger var gjerne hvitklædte, hadde papirhuer paa hodet, en av dem var sværtet i ansigtet for at virke som neger. Med dem fulgte en „Judas" som bare pungen, videre Maria og Josef o. s. v. Disse optog var altsaa meget underholdende, men eleverne opvartet ikke bare med religiøse sange naar de hadde sin „Omgang med Musiquen". I 1716 avsang de saaledes i Kristiania viser om Karl den 12. og Akershus's beleiring.

I Kristiania synes skikken, paa grund av alle de uregelmæssigheter den førte med sig, at være avskaffet allerede i 1728, men i de andre byer holdt den sig ialfald i nogen tid senere.

Ogsaa for sin øvrige sangopvartning, ved brudevielser og begravelser, fik disciplene en ganske klækkelig løn, og der blev passet strengt paa at ingen prest viet eller begravet nogen, før der var fremlagt „seddel" fra rektor om at skolen hadde faat sit. Løierlig nok var der bestemte regler for hvor meget brudefolk „av rangen" og folk av andre klasser, like ned til tjenestefolk, skulde betale til skolen, og der var forskjel i prisen for sangopvartningen, alt eftersom begravelsen foregik i kirkens kor, nede i kirken eller i kirkegaardens „bedste", „middelmaadige" eller „sletteste" jord. Man maa uvilkaarlig tænke paa Holbergs Peer Degn og hans spørsmaal: „vil du ha fint sand eller ret og slet jord?" Og det hjalp ikke om familien frabad sig sangernes assistance, der skulde allikevel punges ut. Disse forhold har som sagt økonomisk set været

av største betydning for skolerne, som dengang ikke hadde noget statsbidrag, men pædagogisk betragtet var de alt andet end heldige. Bryllupsassistancen bragte eleverne „en virksom dag", som Troels Lund siger; „om Formiddagen havde de i Kirken sunget ved Brudemessen, ved Middagen sang de ofte en Bordsalme til og fra Borde. Men under Maaltidet var det en anden David end den kirkelige, for hvilken der var Brug. Saa gjaldt det om at vise, „hvor David købte Øllet", og i den kaadeste Toneart sang disse løse Fugle nu, gøglede og gav hele Forestillinger, saa Spindesiden rødmede og Mændene var bristefærdige af Latter. — -- Skoledrenge med Fuldskæg; i Munkekappe med Hætte og Svans, men adrætte Ben i de lappede Hoser; kirkelige Sangere med en Uges opsparet Hunger og Plads i Kappens Fór til „hvad der kunde knibes for hele den næste —"". Optat som sangerne var, fik de bare ca. 150 sterkt beskaarne skoledage om aaret. Mange av de „fremmeligste" diskantere blev i det hele „tynde i latinen", de la hovedvegten paa de kunster som hørte til, naar de ved festlige leiligheter blev budne ind og med alskens grove viser underholdt gjesterne naar kanden gik rundt. En betegnende beretning om et gjestebud som en prest i Bergen gav for to embedsbrødre i 1563, findes i Norske Magasin: „Den 6te Januar gjorde Hr. Mads Skytte, som siden drog til Lærdal og havde været Medtjener til Domkirken i to Aar, for mig Absalon, hr. Jørgen og hans Hustru, Jørgen Skrædder og hans Hustru et rundt Gjæstebud. Der havde han Diskanterne og Davidsdegnene og gav nok Vin og Øl; og han havde Spillemanden Karl Harpere, hvilken og legte paa sin Skalmeje. Der kom ogsaa Julevagten ind; de fik nok".

Først i 1806 — i Kristiania 1799 — skiltes latinskolen fra kirken, og fattigskolerne overtok sangopvartningen.

Men de nævnte indtægtskilder strak ikke til for eleverne; derfor hadde de fra gammel tid ret til den saakaldte „sognegang", som bestod i at nogen av dem i følge drog rundt i stiftet og samlet gaver. Av forskjellige beretninger vet vi myndigheterne ikke saa med blide øine paa denne utfærd. De unge mennesker la sig til uvaner av mangt slag. Man søkte derfor at forby den og indskrænke den lovlige tigging til byen alene. Men om det i 1601 utgaatte forbud mot sognegangen i Trondhjems stift har virket, er vel tvilsomt. Ti bønderne vilde nødig utrede de frivillige gaver, naar ikke de unge sangere selv kom og hentet den. Ordinantsen av 1604 bruker skarpe uttryk mot sognegangen: skolebørnene overfare landet og lære ikke andet end drukkenskab, utugt, bedrageri og lediggang. Men denne i mange henseender mindreværdige vaganttilværelse har nok hat sin kulturelle betydning. Ikke bare byens folk, men ogsaa bønderne har gjennem de musicerende disciple faat et tilskudd til det de omrei-

sende spillemænd hadde at by av musikalske nyheter, og et moderne islæt i folkemelodien blev følgen. Det var jo ikke bare som sangere de reisende skolegutter kunde fornøie folk; ogsaa instrumentalmusikken blev med iver dyrket i skolen. Væsentlig har den kanske indskrænket sig til orgelmusik. „Orgeldiskanter" omtales saaledes. Men her som i Sverige har ogsaa andre instrumenter været benyttet i skolen; der findes nemlig en paamindelse til Bergens kantor om at han med hensyn til instrumenterne skal indøve saadanne stykker „som paa tiden kan henhøre og behageligst være, saa at almuen til mere velvillighed imod skolen kan ermuntres". Det er nok mortensaftenspengene o. l. der her sigtes til. Men hvilke instrumenter brukte de? I Sverige var det særlig basun og trompet de vordende prester la sin elsk paa. Kanske det samme kunde tænkes hos os trods uttrykket „behageligst" i ovennævnte citat.

Under gudstjenesten synes orglet efterhaanden at ha gjort sig sterkt gjældende. Det første nyere orgel som omtales i Bergen, blev skaffet fra Tyskland av Geble Pederssøn. Trods den rikt utrustede sang har man altsaa fundet den instrumentale utsmykning av gudstjenesten paakrævet. Organisten maa vistnok ha hat en ganske vel anset stilling, at dømme efter lønningslisten for Kristiania av 1722, hvor byfogden har 100 riksdaler, skolemesterne 40, instrumentisterne tilsammen 100, medens organisten alene fik 120.

Snart hører vi klager over „de lange udtrækninger paa orglet". Ogsaa ordinantsen av 1604 omtaler organisternes tilbøielighet til at bre sig vel meget: „— — — — hvor som orgel er udi kjøbstæderne, der skal bispen med sognepresten gjøre en ordning der paa hvormeget og hvad orgelmesteren skal lege. Paa det at han hverken skal indblande nogen forfængelighed, ei heller prædiken eller anden fornøden kirketjeneste ved ham skal forhindres. Efterdi hver mand kan have undervisning og gavn af det som prædikes og synges. Men ikke hver mand kan forstaa hvad der leges paa orglet, ondt eller godt, nyttig eller unyttig".

Som andetsteds har vel „konsert"musikken efterhaanden gjort sig gjældende hos os. Vi hører nemlig om en kantor som i Trondhjem brukte operaarier under gudstjenesten og fik sin skrape for det. Dette behøver ikke bare forstaas som en smaksavslapning. Det er snarere at opfatte som en antydning til den „kantate" tyske kirker brukte før prækenen. Denne, ofte av solosange sammensatte musik, tok sine steder ca. 20 minutter, og her var det netop den italienske sang gjorde sig gjældende paa en maate som blev skjæbnesvanger for gudstjenestens enhet. Formodentlig er det saadanne i tidens aand indlagte kunstmusikstykker der sigtes til. Der maa i

hvert fald ha eksistert ikke faa bindeled mellem den geistlige og verdslige musik.

Synderlig meget vet vi ikke at berette om musikken utenfor kirken. Stadsmusikanterne har hat privilegium paa at besørge den musik som — utenfor selve den kirkelige handling — krævdes ved festlige anledninger. I 1637 hører vi om en Peter Trompeter som var Kristiania bys instrumentist. Men en lignende institution som den vi kjender fra Danmark i Kristian den 4.'s kapel, kan vi neppe tænke os muligheten av i Norge, hvor der jo intet hof var. Dog er det vel ikke utænkelig at der hos os som i vort naboland i 1600-tallet hørte til god tone ogsaa i borgerkredse at kunne traktere et instrument, og siden baade instrumentist og organist maa ha været vel utdannede folk, synes det rimelig at man iblandt har slaat sig sammen om et instrumentalt-vokalt verk, saaledes som skik var i tyske byer, hvor „orkestret" ved leilighet forsterkedes med musikalske borgere som velvillig assisterte. Den i hovedstaden Kjøbenhavn utdannede embedsklasse maatte nære sterke ønsker om at høre en lignende musik som den studietiden bød dem. En saadan forbindelse mellem sangere og instrumentister fremgaar allerede som en mulighet av den besked Bergens biskop i 1668 gav byens instrumentister om at de ikke maatte prøve paa at fortrænge skolen fra dens retmæssige optræden ved brudevielser, men heller — i det tilfælde at brudeparret tilsiger dem — „conjungere sig med skolens vokalmusik". Da nu skolerne ogsaa selv kunde præstere nogen instrumentalmusik, og der ialfald ca. 1700 gaves kirkekonserter, en slags oratorier, i Bergens domkirke, er det klart at man stundom har samlet alle kræfter for det smukke formaals skyld.

Kanske den i 1671 ansatte kantor Peder Mogenssøn Wandel, hvem biskoppen og byens præsident beskikket til at være „direktør over al den musik, som herefter maa gjøres enten i kirker eller andetsteds", har været den første samlende myndighet. I hvert fald hører vi ikke saa længe efter, nemlig i Søren Randulfs tid (1696—1704), om ukentlige kirkekonserter av vokal-instrumental art, hvorom Norske Magasin beretter:

> „en fortræffelig og vel indrettet Concert under en angenem Vocal- og Instrumentalmusik en Dag om Ugen, da ei alene Passionshistorien udi Fasten paa Danske Vers, sangvis blev udført av Skolens Disciple, men endog paa andre Tider adskillige bibelske Historier, hvoriblandt de 2de Historier om den rige Mand og den forlorne Søn især bleve applauderede og af rette Kjendere berømte, at de bleve extraordinaire vel udført. Enhver af Sangerne havde visse Materie at udføre og vare fordelte, ligesom de havde Gaver og Naturel at exprimere de udi Historien forekommende Personer til, hvorefter og Musiken var indrettet, tildels sørgelig og høist bevægelig og tildels munter og heroisk". Det fortælles at Præstationerne „satte Tilhørerne udi den allerstørste Bevægelse", og at „rette

Kjendere maatte admirere Concerten og tilstaa at den havde et Fortrin for alt, hvad de havde hørt af den Slags paa mange fremmede Steder, et Bevis paa, at denne smukke Videnskab har ei alene været dyrket, men endog bragt til Fuldkommenhed her udi Staden".

Skolens kor synes i vort land at ha hat et fastere tak i folks yndest end i vore naboland. I Sverige f. eks. gjorde de mange stadsmusikanter allerede tidlig i det 18. aarhundrede et sterkt skaar i skolernes indtægter. Det hang vel sammen med at byerne der kunde skaffe sig de bedste spillemænd. Ihvertfald „blev degnepengene spilmandspenger". Men i Norge maa det ha været anderledes. For da man i 1806 skulde beregne skolens tap ved ophævelsen av sangopvartningen, fik Bergen denne sat til 1473 riksdaler aarlig, næsten det dobbelte av hvad den heldigst stillede danske skole hadde indvundet ved disse „uvisse indtægter".

O. M. Sandvik.

SELSKAPSMUSIKKEN

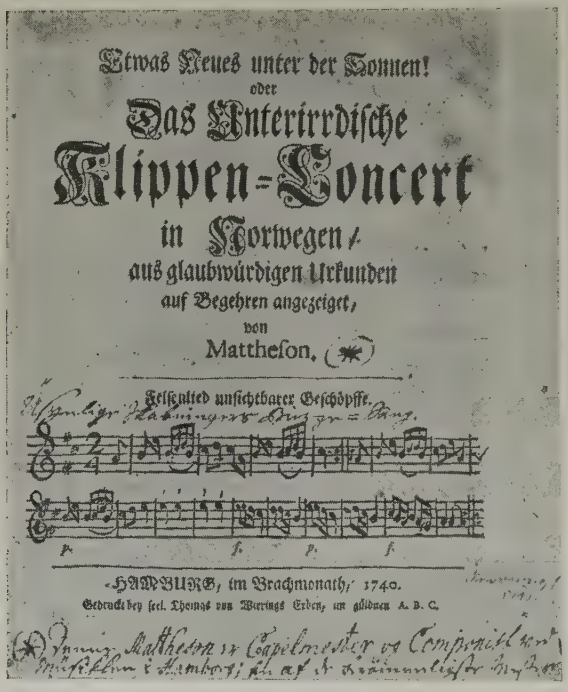
I begyndelsen av det attende aarhundrede stod det daarlig til med musiklivet i Norge, ja med al høiere kultur. Mens de store land, civilisationens brændpunkter, allerede længe besad en høit utviklet kunst, stod vort land langt tilbake, bortset fra en rik, alsidig og eiendommelig bondekultur, — som byenes ledende kredse næsten ikke kjendte noget til, eller oversaa som noget ufint og barbarisk.

To store nordmænd virket allerede i Danmark, dikteren *Holberg* og elfenbenskjæreren *Magnus Berg*. Men begge hadde avbrutt al forbindelse med sit hjemland.

For at holde os til musikken, saa var der ikke blot i de store kulturland, Italien, Frankrike og Tyskland et overrikt musikliv med store skapende og utførende mestre, men ogsaa i Danmark og Sverige blomstret tonekunsten. Dansken *Buxtehude* var saaledes en verdensberømt organist og komponist, og i Sverige virket indflyttede og indfødte kunstnere av betydelig rang.

I Norge indskrænket musikopførelserne sig til de „Oratorier" og „Passioner", som latinskolernes elever under sin kantor endnu efter gammel skik opførte i flere av de større byer. Av verdslig musik findes næsten ingen spor. I de betydeligere byer hadde „Stadsmusicus" fremdeles ledelsen av musiklivet, ikke blot i byen, men ogsaa i de omliggende landdistrikter. Rigtignok forpagtet han i disse sin ret til de stedlige spillemænd, men hvorledes disse utførte sit hverv brydde han sig meget litet om. Han kjendte neppe noget til musikken paa landet. Ellers vilde den slags fantastiske fortællinger ikke være mulige som den berømte Hamburgerorganist *Matthesons* beretning om „Das unterirdische Klippenkoncert in Norwegen". Fortællingen skriver sig nemlig fra den bekjendte stadsmusikant *Henrich Meyer*, som i mange aar virket i vor hovedstad. Vi faar her et glimt av norsk folkemusik. Den optegnede melodi, som tilskrives de underjordiske, er nemlig en *halling*, uten tvil den første som fandt veien til utlandet. Titelen paa det lille skrift lyder i sin helhet:

Etwas Neues unter der Sonnen oder das unterirdische Klippenkoncert in Norwegen. Midt i oplysningens aarhundrede meddeler Mattheson for fuldt alvor, at der i Norge „gives musikalske underjordiske", et folk videnskapen endnu ikke kjender nærmere til. Han er forsigtig nok til at vente paa nøiagtigere oplysninger, „før han fælder en sund dom". „Hvad slags stemmer har f. eks. klippesangerne hat", spør han, „har de uttalt nogen ord eller har alt været uforstaalig?" Naturligvis, mener han, maa man ta sig i agt for fanden, „denne tusindkunstners spot og apestreker, som med Guds tilladelse gir sig og sine tilhængere en lysets engels skikkelse". Derimot mener han, at fanden aldrig kan gjøre god musik. „Singen kann er, aber übel, wie ein verworfener Choralist", altsaa skulde man i dette tilfælde føle sig temmelig sikret mot satans list. De underjordiskes musik skildres nemlig som „vidunderlig skjøn".


Etwas Neues unter der Sonnen!
oder
Das Unterirrdische
Klippen-Concert
in Norwegen /
aus glaubwürdigen Urkunden
auf Begehren angezeiget,
von
Mattheson.
Felsspaltet unsichtbarer Geschöpffe.
HAMBURG, im Brachmonath, 1740.
Gedruckt bey sel. Thomas von Wierings Erben, im güldnen A. B. C.

Matthesons lille skrift indeholder to beretninger om underjordisk musik en fra Bergen og en fra Stordøen. Den ene gang spillet de underjordiske i en aas ved Birkeland i nærheten av Bergen. Foruten *Meyer* var *kantor*, *organist* og Meyers „Lehrherr", *Paul Kroepelin* tilstede. Det var selve juleaften, og bonden som førte dem, paastod at paa den aften spillet de underjordiske altid. Det klang som „orgel, zinker, basuner og violiner".

At en medbragt brændevinsflaske bidrog til at hæve stemningen, er jo selvfølgelig. Ellers vilde man neppe ha hørt et saa rikt orkester.

Tilslut blev organisten saa „entrüstet", at han utbrøt: „Hvis I er av Gud saa lad eder se; men er I av djævlen, saa hold straks op." Det blev stille, men „organisten faldt til jorden og skummet stod ud av hans næse og mund." Meyers beretning attesteres av den kommanderende general paa Akershus von *Bertuck*, som paa en yderst pudsig maate benytter Voltaires sprog til at uttrykke sin barnagtige overtro:

„Pourquoi ce concert se fait il à Noël? Ces musiciens de montagnes pourqoui ne font ils du mal à personne? Y-a-t-il de la musique dans l'Enfers? Je crois, qu'il n'y a la que des hurlements et des grincements de dents."

I den anden fortælling, en selvoplevelse av vaktmesteren paa Akershus, *C. Barth*, anføres flere musikinstrumenter som *mundharpe, langeløg, violiner* og *trompeter*, og der tales ogsaa om „en eiendommelig sang av menneskelige stemmer uden forstaalige ord".

En av de tidligste beretninger om norsk musik i det 18. aarhundrede findes i *Ferdinand Rojahns* „Oversigt over musiklivet i Christiansand." Han meddeler bl. a. følgende:

Generaladmiral *Gyldenløwe* skriver i sit „dagregister" i anledning av Fredrik IV's reise i Norge 1704:

„Den syvende Mai blev Kongen, da han Middag spiste, opvartet med en Concert Musique, som bestod av Violiner, hvis Strenge man paa en ubarmhjertig Maade strøg, et Positiv og en elendig Aria, som Byens Cantor sang, og som blev geleidet av nogle Stemmer, som Øl og Brændevin havde bragt til den allersidste Yderlighed." Dengang bestod altsaa i Kristiansand, hvor dette foregik, kantor-institutionen og man vet, at byen i 1730 i al fald ogsaa besad en „Stadsmusicus". Denne hadde der, som i andre større byer, monopol paa at besørge den nødvendige musik til gudstjenester, brylluper og andre festligheter. Med denne musik stod det overalt daarlig til. Da *Charles Barroyer*, først dansemester i Lund, siden „Hofviolon" i det K. Kapelle i Kjøbenhavn allerede aaret efter sin ansættelse som stadsmusikant i Kristiania avgik ved døden, overtok hans enke *Dorothea Caspersdatter* ledelsen av

Fra Kristiania i det 18. aarhundrede. Stortorvet.

musikken i hele „Agershus Stift“ med undtagelse av byene Skien, Larvik og Tønsberg, som selv holdt musikant. Da musikken befandt sig i en elendig tilstand, blev den før nævnte *Henrich Meyer* fra Bergen tilkaldt for at hjælpe enken med at reorganisere musiktjenesten. Henrich Meyer blev i 1732 fast ansat, og efter hans død i 1758, fik hans enke tilladelse til at føre forretningen videre. Forgjæves søkte hun at faa sin svigersøn ansat som medhjælper, en forhenværende „Trompeter paa den k. Fregat Bornholm.“ Istedenfor ham blev en anden elev av Meyer, *Pehr Høeg*, trods alle enkens kabaler, ansat.

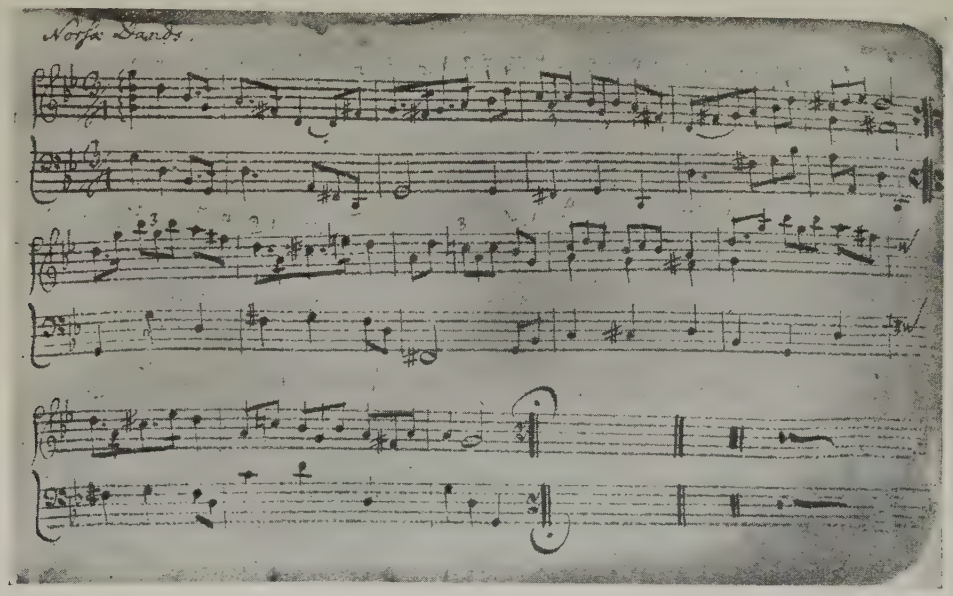
Vor tonekunst i det 18. aarhundrede var *uten al national egenart.* En viss kosmopolitisk elegance, forenet med ravnekrokens smaalighet, gav den et eiendommelig præg. Mot slutten av aarhundredet begyndte nationale elementer endelig at røre sig, men nationalfølelsen antok oftest et præg av larmende hurrapatriotisme med drabelige ord og høitstemte skaaltaler, en dypere forstaaelse for vort folks eiendommelighet fandtes neppe. Det var den ydre *politiske* frihet som var idealet. Livet i folkedypet la ingen merke til. Vor folkemusik var næsten ukjendt og betragtedes av dem som hadde hørt nogen danser og folkeviser, som noget barbarisk, mot alle gyldne regler stridende. *L. Roveruds* lille bok fra 1815, som jeg senere skal omtale, er i saa henseende ytterst betegnende for den almindelige opfatning. Det 18. aarhundredes musik i Norge benævnes med rette *„Selskapsmusiken“.*

Musiklivet beherskedes næsten utelukkende av *dilettanter.* Embedsmændene og rikmændene gik i spidsen, men ogsaa hele borgerstanden var ivrig interessert og forsøkte efter bedste evne at efterape de høit ansete patricierfamilier som førte an. Det var Kristiania og Bergen, som efterhaanden utviklet et efter forholdene rikt musikliv. Der fandtes vistnok hos enkelte en dypere kunstnerisk interesse, f. eks. hos digterne *Fasting* i Bergen og *Tullin* i Kristiania, men de fleste betragtet uten tvil skuespilkunsten og musikken som midler til adspredelse. Man trængte til et aandsliv, man maatte dræpe kjedsommeligheten, lyse op i vore største smaabyers mørke materialisme eller sneversindede pietisme.

Mange høitstaaende embedsmænd og patriciere hadde besøkt de store kulturland, undertiden tilbragt flere aar i England eller Frankrike. Med Tyskland var forbindelsen dengang mindre livlig. Kun enkelte betydeligere aander som *Niels Treschow* hadde beskjæftiget sig med *Kants* filosofi og *aandslivet* i Europa i det hele tat.

De fleste norske utenlandsreisende var flotte, unge rikfolk som paa alle maater nød tilværelsen i de store verdenscentrer, uten at trænge dypere ind i tidens aandelige bevægelser som efterhaanden førte til den franske revolutions

store tragedie, en ny verdens blodige morgenrøde. Vantro, letsind, rationalisme og elegant nydelsessyke, men ogsaa sund livsglæde og en ædel tolerance bragte disse unge rikmandssønner med til hjemlandet. Ogsaa sans for skjønhet og en finere levemaate, bedre, ja indtil affektation raffinerte omgangsformer. Til alt dette bidrog naturlig allermest den intime forbindelse med Danmark „Moderlandet". Kjøbenhavn var jo den gang endnu Norges virkelige hovedstad.



„Norsk Dands".

Den umaadelige, os næsten ufattelige, ofte helt ukritiske naivitet som karakteriserer disse tiders selskapsliv og kunst, kunde man jo fristes til at anse for det norsk-nationale hos vore høiere, dengang enevældige samfundslag. Men naar vi studerer andre lands, fremfor alt Danmarks litteratur og musik fra den tid, opdager vi at en vis barnlig naivitet præger det hele aarhundrede, som lystig og letsindig danset paa en vulkan, indtil stormen brøt løs. I Norge merket man næsten ikke noget til det optrækkende uveir, ja endog selve orkanen i revolutionsaarene bringer ikke noget vindpust ind i vore smaaborgerlige samfundsforhold. Man moret sig gladelig videre, indtil den store politiske omveltning i 1814 skapte helt nye forhold. Uagtet krigsnøden i 1807 brøt brutalt indover landet, danset de høiere klasser allikevel sorgløst videre, rigtignok som oftest „til velgjørende øiemed". Mens i de førende kulturland, fremfor alt Eng-

land og Frankrike, livsglæden og nydelsessyken underminertes av dype, lidenskapssvangre intellektuelle og sociale strømninger, blev Norge næsten uberørt av tidens alvor, og denne letsindighet, denne helt overfladisk-æsthetiske livsopfatning hos embedsstanden og patricier-slegtene er det som gir *vort* samfund et særpræg i det 18. aarhundrede. Man synes neppe at ha interessert sig for sociale eller filosofiske skrifter, men utelukkende for tidens ofte yderst middelmaadige skjønlitteratur. Det som karakteriserer hele vor by-kultur i denne tid, og specielt selskapsmusikken, er som allerede omtalt, dens *fuldkomne mangel paa national originalitet.* I en samling av danse fra aaret 1763[1]) findes, rigtignok blandt lutter Menuetter, Ecossaiser, Anglaiser o.s.v. en dans, kaldt „Norsk Dands". Den er overordentlig karakteristisk, helt igjennem norsk. Dette skulde dog tyde paa en viss forbindelse mellem vor selskapsmusik og folkemusikken. Men herom tier kilderne, og jeg kjender ikke et andet eksempel av denne art. Men selv om dilettantkomediens og selskapsmusikkens tid virker letsindig og overfladisk, er der over hele dette tidsrum dog en sund overstrømmende livsglæde, en fortryllende ungdommelighet, friskhet og rigdom paa initiativ og fantasi, som virker som et vaarbrud, rikt paa løfter om en kommende vaar. Betegnende nok indleder ikke noget *musikverk*, men et *digt* „Maidagen" av *Tullin* den nye tid, som vender sig bort fra middelalderens mørke regelbundethet og strenge ortodoksi og søker frem mot livsglæde, social og aandelig frihet:

„Min Muse, kom og lad os fly
Fra dette melancholske Fængsel,
Hvor Ønsker daglig dø i Trængsel
Og fødes for at dø paany,
Hvor Kunst og Vid kun pønser paa
Den bedste Plan til nye Sorger,
Hvor Rigdom sulter for at faa
Det Slør den for sin Arving borger".

I henvendelse til maaltrosten synger han:

„Du vakre lille Fløitenist,
Hvo gav dig disse Egenskaber?
Og Echo svarede: En Skaber"

Dette digt begrundet ikke blot Tullins digternavn i Norden, men blev over-

[1]) Noteboken har tilhørt komponisten og samleren Anders Heyerdahl og er nu i O. M. Sandviks eie.

sat til flere fremmede sprog. Endog *Lessing* blev opmerksom paa „Maidagen" og erklærte, at den tyske litteratur aldrig hadde eiet et saa betydelig bryllupsdigt[1]).

Matthia Collett, til hvis ære digtet blev skrevet, egtet som enke den senere i Kristianias og vort lands historie saa berømte *Bernt Anker* og fik derved endnu større indflydelse paa hovedstadens kulturliv.

Tullin og hans venner hjalp ogsaa ivrig til, da den kommanderende general, sakseren grev *Herman v. Schmettau*, efter sin ankomst i 1764 fik i stand dramatiske forestillinger i Kristiania.

Det var vistnok Fredrik V's besøk i 1749 som vakte interessen for dramatisk kunst. Kongen medbragte nemlig for de mange fremmede ministres skyld et *fransk skuespillerselskap* og en *italiensk opera*. Os vedkommer her kun musikken.

Pietro Mingotti var operaens leder, *Mad. Turcotti* primadonna. Hun skal ha været en udmerket sangerinde, men desværre „en uhyre Kjødmasse, der ledsaget hver Stavelse med en Grimace eller Kraftbevægelse." Desuten nævnes castraten *Antonio Casati*, hvis skjønne stemme hadde lidt under hans drikfældighet, og som spillet „med armene hængende ned paa siderne", og den fremragende altistinde *Giovanna della Stella*, „Churfyrstelig Cöllnske Kammersangerinde", som kun optraadte i mandsroller. Tenoristen *Francesco Arigoni* og sopranistinden *Ginevra Magagnoli* hørte ogsaa til selskapet. Disse kunstnere fortjener alle at nævnes her som de første dramatiske sangere i Norge. De optraadte *alle* sandsynligvis, ikke blot i Kjøbenhavn, men ogsaa i Kristiania.

Men mest interesse har det for os, at ingen ringere end *Christoph Willibald Gluck* var selskapets kapelmester. Antagelig opførtes ogsaa hans opera *Artaserse* i den gamle raadhussal paa hjørnet av Raadhusgaten og Dronningens gate.

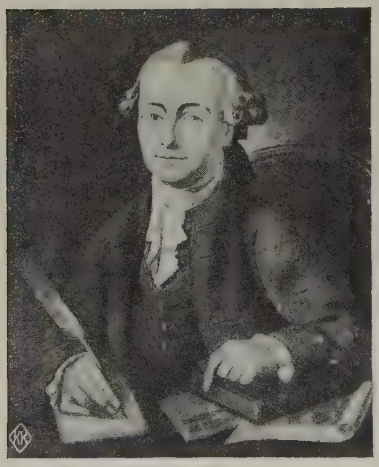
Hvilken opsigt baade de franske skuespillere og italienerne vakte i den sure lille ravnekrok vor hovedstad dengang var, lar sig let tænke. Endnu mer interesserte dog kongens ubetydelige personlighet datidens hyperloyale befolkning. Man vet intet nærmere om opførelserne, mens en samtidig salig beretter om landsfaderen, at han vistnok ikke var „en synderlig Elsker av Skuespil, men var der hveranden Aften, mere for at lade sig se end for at divertere sig, og alle maatte tilstaa, at han er værd at bese, et Væsen saa attirant, at en svensk Prest, som saa ham paa Fredrikshald, sagde, at man kunde faste 3 Dage og Nætter alene for at beskue ham".

Dette mindeværdige kongebesøk virket uten tvil befrugtende paa byens gryende aandsliv.

Uagtet kong Christian VI's pietistiske aand endnu hersket i Kristiania, og

[1]) G. E. Lessings sämmtliche Schriften hg. v. Lachmann, durchgesehen v. Mahlzan IV S. 120-21.

man ansaa skuespilkunsten som „en usømmelig, om ikke uchristelig Tidsfordriv", gik *v. Schmettau* med en verdensmands og grandseigneurs overlegenhet like løs paa maalet, at faa istand dramatiske opførelser i hovedstaden. Da *Tullin* allerede døde i 1765, hjalp dennes store vennekreds, familierne *Feddersen, Collett, Ancher, Elieson, Leuch, Monsen* m. fl. greven i hans foretagende. Da i aaret 1763 den første avis i vort land „Norske Intelligentssedler" utkom, faar vi endelig korte, men paalidelige efterretninger ogsaa om musiklivet i Kristiania, og da 1765 *„Bergens Adresseavis"* fulgte efter og musikselskapet *„Harmonien"* blev stiftet i Bergen, faar vi besked om en del musikalske opførelser ogsaa i denne by. *Stadsmusikanterne* i Kristiania hadde i hvert fald allerede i *Henrich Meyers tid* avholdt offentlige konserter i vintermaanederne. Antagelig skedde dette fra aarhundredets begyndelse.



Christian Braumann Tullin.

Vi faar saaledes vite, at i 1763 *„Concerten"* sidste gang i dette aar blev git 20. december, for at gjenoptages efter nytaar. Sidste opførelse i denne vinter fandt sted 28. febr. 1764.

„Concerten" lededes i disse aar uten tvil av „Stadsmusikanten" eller „Instrumentisten" *Peter Høeg* (ansat 1758).

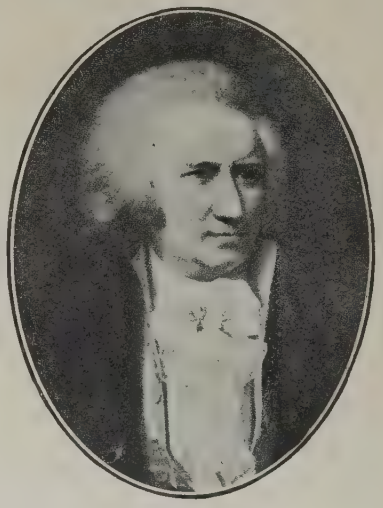
I Kristiania har antagelig like siden byens anlæg musikantinstitutionen bestaat, som nærmere omtalt i forrige kapitel.

Det av *v. Schmettau* stiftede første „dramatiske selskab" gav nu stadig forestillinger, antagelig paa raadhussalen, i begyndelsen kun tilgjængelige for medlemmerne. Allerede i 1766 blev opførelserne *avertert* i Intelligentssedlerne.

„Concerten" gik antagelig ogsaa i 66—67 sin jevne gang, men annonceres kun én gang i dette aar. „Der gives en ny og udsøgt musik. Billetter á 2 Mk. erholdes hos *P. Høeg*". For første gang hører vi om en „berømt Violon" *Johan Lethin*, som gav konsert i raadhussalen. Der opførtes ogsaa tre gange *„Passionsmusik"*, antagelig under ledelse av den senere saa bekjendte *Flintenberg*, kantor ved Kathedralskolen.

I 1767 annoncerer stadsmusikanten *P. Høeg* (boende hos bødker Ole Lorentzen paa Revieren), at konserten begynder 26. oktober paa raadhussalen. Billetpris: 5 Rdl. for hele sæsonen og 1 M. 8 Sk. for en enkelt gang. Konserten

fandt sted hver mandag indtil 3. februar 1768. Onsdag 9. mars 1768 kl. 5 „blev paa Raadhussalen opført en Passions-Cantata, kaldet „Tanker om Evigheden" hvorudi Signeur Høeg spiller en concerteret Solo paa Flaute-Traver. Billetter og trykt tekst erholdes for 2 M. 16 Sk. hos *A. Flintenberg* paa Latinskolen." Kantor Flintenberg hadde digtet teksten og *muligens ogsaa komponert musikken.* Er dette virkelig tilfældet, er han vort lands allerførste navngivne komponist. Rimeligere er det, at han efter datidens bruk blot hadde sat sammen musikken av bekjendte utenlandske kompositioner. Han fødtes i Trondhjem 17. dec. 1735 og døde i Kristiania 16. okt. 1813. Flintenberg synes med sine latinskolegutter at ha bragt udmerkede opførelser i stand. Selv den kritiske *L. Roverud* omtaler i sin lille bok (Et blik paa musikkens tilstand i Norge, 1815) „den værdige salig *Flintenberg*" og beklager, at *latinskolens* elever ikke længer besørger kirkemusiken. „Dengang kunde ogsaa menig Mand til Høitiderne *gratis* høre Vokal og Instrumental-Musik fra Orgelet".



Bernt Anker.

Av interesse er, hvad agent *Hans Holck* fortæller om musikken under et aftenselskap hos *James Collett,* efter at han først hadde overværet en konsert hos *Bernt Anker.* „Der blev efter Maaltidet opført en Syngeconcert af Jomfruerne C. S. *Karre* (senere fru *Kræfting*) og M. *Dampe,* Hr. *N. E. Arbin* og asessor *Joh. Fr. Bartholin.*" *Collet* var kapelmester. „Det var en sang, som ganske indtog mig", fortæller Holck, „og jeg skulde næsten troet, at det var Engler og ei Mennesker."

I 1770 erholdt „Instrumentisten" *Peter Høeg* kgl. bevilling paa, at hans hustru *Mette Neumann* for sin levetid maatte beholde instrumenttjenesten, visse indskrænkninger blev gjort av hensyn til *Henrich Meyers* endnu levende enke.

I 1769 kom der til Kristiania et egtepar *Stuart,* som baade var ekvilibrister, musikere, gav danseundervisning og holdt gjæstgiveri. I forhaandsreklamen heter det bl. a.:

„*Madame Stuart*" vil have den Ære at præsentere mange smukke Kunster, saavel paa Bordet som paa Gulvet, paa en fornøielig Maade; ligeledes viser hun sin allerede vel bekjendte Styrke saavel i Vocal- som Instrumental-Musique."

Denne alsidige dame blaaste bl. a. ogsaa paa valdhorn.

Stuart endte med at oprette et nyt Gæstgiverhus i byen, „London Skjenk".

I 1771 gav „den velberømte" *Madame Stuart* følgende merkelige forestilling *med Vocal- og Instrumental-Musik:*

„Med høy Øvrigheds Tilladelse

Mandagen den 7de October 1771
vil
MADAME STUART OG MONSIEUR NÜRENBACH
første gang have den Ære at viise sine Konster
og Exercitier tilsammen.

Først viises adskillige Positurer og Ballancer
med Legemets Bevægelser.

Dernæst præsenteres Equilibriske Konster.

— — — — — — — — — — —

Iligemaade vil hun vise den angeneme Paafugl-Fjær, hvilken hun balancerer saavel horizontal som perpendiculair. Saa snoer Hun samme Fjær omkring siden paa hendes Næse, ballancerer den forkiert, blæser saa omkring og fanger paa den rette Ende igjen, og spiller imidlertid en behagelig Menuet.

— — — — — — — — — — —

Derefter vil Hun synge en behagelig Aria.

Til Slutning bliver opført et lystigt Efterspil, som kaldes Den formedelst Chalousie bedragne Harlequin, hvorudi Harlequin og Liebhatern viser sig meget fornøyet.

Skuepladsen er paa Raadhussalen o. s. v. . . . ."

Saaledes saa den tids privatkonserter undertiden ut. Hvorledes programmet til „Concerten", som regelmæssig blev git av stadsmusikanten, var, vet vi desværre endnu ikke noget om. I 1771 nævnes for første gang „Grændsehaugen" som konsertsal.

I 1772 omtales frilufts-konserter under stadsmusikant *Høegs* ledelse i en ved tugthuset liggende „Lysthave." „Dansemestrene" *Brandt, Hanemann* og *Lie* nævnes oftere paa denne tid. Tirsdag 19. mars 1776 kl. 6 E. opførtes *Passionsmusik* i grændsehaven under Kantor *Flintenbergs* ledelse. Den bekjendte svenske kapelmester *de la Hay* gav „med Hr. Colletts Tilladelse" „ogsaa en stor Vocal- og Instrumental-Concert" i Grændsehaven. *De la Hay* var egentlig

Hollænder, men ansat som konsertmester hos enkedronning *Lovisa Ulrika*. Han omtales rosende av *Bellman* i *Fredmans 37. Epistel*. Vi erfarer ogsa at de la Hay bl. a. konserterte i *Fredrikshald* og *Kongsberg*. Den sedvanlige „Concert" maatte den 31. dec. 1777 opgives, „da Stadsmusikant *Høeg* og Folk ikke kan bivaane den formedelst Opvartning paa Gaderne Nytaarsaften." Denne „opvartning" bestod, ifølge fru *Duncker* i, at stadsmusikanten med sine folk kom ind i gaardene og musicerte, hvorfor de fik „penge." Denne skik fandt Høegs efterfølger *Groth* under sin værdighet, men forlangte og fik skadeserstatning av bykassen, da han opgav denne indtægtskilde.

Flere utlændinger gav i disse aar konserter i Kristiania bl. a. *Zamboni*, en italiensk mandolin-virtuos.

At alleslags „Konster" endnu benyttedes „til Tilhørernes Fornøielse", viser avertissementet til de la Hays avskedskonsert 12. april 1780. Han vil foruten ved „en Del prægtige Solos, blandet med *Flageoletstemmer* etc. vise hvor høit Konsten paa en Violin af 4 Strænger kan bringes, nemlig med ordinair Blyantspen at udføre noget saa extraordinairt, som til denne Time ikke er hørt af nogen Violinist i Europa, og som jeg selv ikke er istand til at kunne exequere med min Violinbue." Billetten kostet 3 Rdl. „for en Herre med en Dame", for „en enkelt Person 2 Rdl. 20 Sk." Konserten begyndte $^1/_2$6 E.

De la Hay synes at ha gjort stor lykke og gav efter opfordring en „allersidste Afskedskonsert", hvor han lar billetterne „betales efter enhver egens Generøsitet." Det var antagelig familierne *Collet* og *Anker*, som fik kunstneren til at optræde engang til. Muligens er følgende digt i „Intelligentssedlerne" av selve *Bernt Anker:*

Din Haand, la Hay, har fyldt mit Øre
Med alt, hvad ædelt Konsten har.
Den, som din Violin fik høre
Og ei henryktes — — sjælløs var.
Thi hvad hin Orpheus begjærte,
var kun at trylle Skovens Chor,
Men dig Apollo vistnok lærte
At trylle Folk — som mere stor.
Saa længe derfor at et Echo blir at finde
Blandt Norges Klipper blir dit Minde.

14. juni 1780 utgik et K. reskript til stiftsbefalingsmændene i Danmark og Norge som forordnede at stadsmusikanterne skulde tas fra det kongelige kapel i Kjøbenhavn. Dette skedde for at forbedre musikken i stæderne. „Men" tilføies der, „skulde den ledige tjeneste enten være saa slet, at ingen af Cappellet kunde modtage den, eller og Kongen ingen deraf vil undvære, da faar Magistraten som hidtil selv at udsøge den de kan faa."

I 1780 stiftedes det nye, altsaa andet „*Dramatiske Selskab*" i Kristiania. Indbydelsen var undertegnet av fem mænd, som alle spilte en betydelig rolle i byens kunstliv i de følgende aar:

Bernt Anker, justitsraad og zahlkasserer *Jacob Juel*, *James Collett*, by og raadshusskriver *Peter Arbin* og assessor *Envold Falsen*, senere bekjendt som digter. Denne begivenhet var av største betydning for byens kulturliv og bidrog i høi grad til at fæstne kunstforholdene, og nu faar vi efterhaanden ogsaa mere greie paa konserterne.

Mot slutten av aarhundredet kom en mængde utenlandske virtuoser til Kristiania og andre større byer, uagtet reiserne var kostbare og reiseforholdene besværlige. Ellers besørgedes baade skuespil og musik fremdeles næsten utelukkende av dilettanter, hvorav flere skal ha været ualmindelig begavede.

I de følgende aar blev ikke blot en statelig række skuespil opført, men ogsaa konserterne blev mer og mer hyppige. Ogsaa flere norske navne dukker efterhaanden op. Konserterne holdes som oftest i Colletts Grændsehaven, et til konsert og teatersal ombygget drivhus, som laa omtrent der, hvor det nuværende Centralteater befinder sig.

Vi hører om en alsidig svensk virtuos, „Hofmusicus" *Zaar*, som baade var en udmerket violinist og citarspiller, om en nordmand *H. I. Grundt*, om en berømt russisk sangerinde, Mme *Nicolosi*, som bl. a. sang arier av *Gluck*, om det høit anseede tyske egtepar *Müller*, han en fremragende violinist, hun en udmerket sangerinde. Mme Müller opførte ogsaa i Kristiania en sørgekantate i anledning av den norske digter *Johan Vibes* død. Rygtet vilde vite, at der hadde bestaat et romantisk kjærlighetsforhold mellem *Caroline Walter* — saa var kunstnerindens pikenavn — og digteren. Teksten til kantaten er noksaa morsom, den taler tidens opstyltede sprog:

„Hyl Evan hyl — død er din raske Sanger —
Græd Freya for din kjælne ven!"

Nævnes bør ogsaa den berømte harpenist *Kirchhof* og violinisten *Antonio Lolli*.

I 1782 opførte igjen *Flintenberg* en av ham forfattet (og komponert?) kantate. Derefter konserterer flere utlændinger, og det synes endog at en av dem, *Johan Gotfried Zahr*, har overtat ledelsen av „den subskriberede Vinterconcert", som hittil var blit organisert av stadsmusikanten. Nu kommer der mere liv i „Concerten". Denne hørte for resten fremdeles, som sedvanlig, op fra 16. december til 5. januar, antagelig mest paa grund av *juleforlystelserne* paa *Fladeby* i Enebak, *James Colletts* paa denne tid saa berømte eiendom.

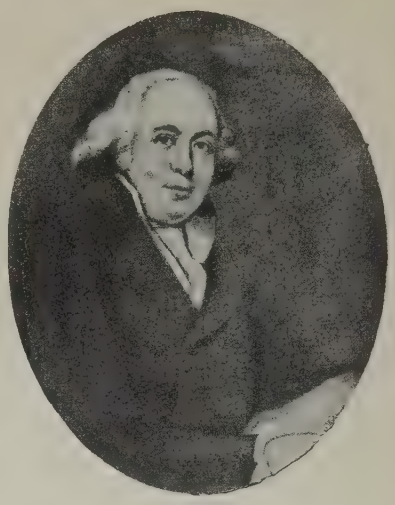
Forskjellige musiklærere nævnes, f. eks. *Jens Sang*, violinist og i 1786 *Henrich*

Christian Ibsen, som underviser i „Claver og begge Slags Harper, Harphonet saavelsom Davidsharpe Violin og Flaute travers, og om forlanges, i Dandsen."

I 1785 gav et „Musikalsk Selskab" som privat synes at ha bestaat i længere tid, ukentlige konserter. Familierne *Lasson* og *Collett* stod i spidsen for dette foretagende. Det var i det hele tat Fladeby-selskapet som tok sig av hele kunstlivet i Kristiania. Det „Musikalske Selskab" foranstaltet ogsaa passionskoncerter.

I febr. 1787 bekjendtgjøres at „man har faaet ny Passions-Musique af den berømte *Haydn.*"

„Har nogen, som endnu ei er Interessert, Lyst at tage Del i disse virkelig smukke Passions-Concerter, kan Billet dertil mot 2 Rdl. Stykket faaes i Hr. James Colletts Hus hos Concertens Casserer *Nils Lasson.*"



John Collett.

I 1787 kom den danske kammersanger og skuespiller *Iver Hesselberg Urberg,* en født nordmand til Kristiania. 29 aar gammel hadde han debutert paa det K. theater i Kjøbenhavn efter først at være ansat ved bergvæsenet i Warschau og senere ved brandvæsenet i Königsberg. Uagtet han ikke manglet begavelse, gjorde han ingen lykke, men maatte søke bifortjeneste ved at forevise en luftballon. „Med vedbørlig Tilladelse" gav han 6. august kl. 6 paa raadhussalen „en Vokal og Instrumental-Concert". Efter koncerten lot han „en Luftmachine opstige".

Han blev saa længe i Norge, at det foranlediget hans avskedigelse fra teatret med en liten pension. Han ombyttet denne senere med en fast sum en gang for alle og kjøpte sig, som praktisk mand, to bjørner, som han selv dresserte. Han drog nu omkring paa markederne i Mecklenburg og tjente godt. Men da han maatte overnatte i en stald, „fandt man ham om Morgenen halvopædt av Bjørnene, som var brudt ut av sit Indelukke." Paa sin reise i Norge i 1787 hadde han forsøkt at faa tilladelse til at oprette et provinsteater, men uten held.

Urberg er vistnok *den første norske sanger og skuespiller som kjendes.* Han er imidlertid ikke den sidste norske kunstner som er blit opædt av hjemlige bjørne, selv om metoden har været litt humanere! „Stene har jo Norge nok af, vildyr har vi og en flok af," skrev engang H. Ibsen i Griegs stambog.

Vi hører stadig om en del fremmede virtuosers besøk, mens „Concerten"

regelmæssig finder sted under *Steen, Arbins* og *Colletts* direktion. Der omtales ogsaa en „Cantate ved Orationerne, da høiædle og høiærværdige Herr Biskop *Christen Schmidt* indsatte velædle og høilærde Herr magister og Rector *Nils Treschow* til Rector ved Kathedralskolen". Kantaten siges at være „sat og opført" av *J. A. Flintenberg.*

Bogstad efter et kobberstik av Lorentzen.

Ved „konserten" 25. nov. 1789 sang *Jess Ankers* 10aarige søn *Christian Anker* „en af *Sartis* sværeste Arier med saa meget Bifald, at han maatte repetere den." Om sin begavede søn sier faren:

„Min Christian svarer til min Forventning, har og faaet den fortjente Belønning af et Uhr etc. han er en mageløs 8 Aars Dreng, synger den sværeste Italienske Aria som en Alzoni, spiller godt allerede paa Violin og Claveer c 'est à dire: for nogle Maaneders Information, er flittig, men næsten for ambitieux: danser som Faderen, fægter net med megen Grace, i Sommer skal jeg begynde med at give ham en Idee om Ridekonsten, han især udgjør min Glæde."

Jess Anker mente ogsaa at hans anden søn hadde „Genie til Musique". Ogsaa moren Karen (f. *Elieson*) var meget musikalsk og hadde en meget smuk sangstemme. Selv kalder Jess Anker sig „en Djævel paa Fæla." *Christian Anker*, det første norske „underbarn", bevarte sin levende interesse baade for musik og skuespilkunst like til sin tidlige død i aaret 1807.

De omtalte privatkonserter hos rikmændene *Bernt Anker* og *James Collett* synes i disse aar at ha ophørt. Tanken blev gjenoptat av en av byens musikelskere *Paul Thrane* (1755—1830). Eftersom hans barn vokste til, lot han dem oplære i musik. De spilte hver sit instrument og dannet et helt litet orkester. Da fru Thrane ogsaa var likesaa musikbegeistret, blev det en fast skik, at flere av byens dilettanter samledes hver lørdag hos Thrane og opførte konserter paa en stor sal i hans hus i Storgaten. Disse konserter blev en

nydelse for alle musikvenner. Det var især *Haydns* og *Mozarts* verker som opførtes.

Den ældste søn *Johannes Thrane* spillet udmerket violin, og han overgik endog i sjælfuldhet sin yngste bror, den senere saa bekjendte violinist, dirigent og komponist *Valdemar Thrane* (f. 1790), som imidlertid besad større færdighet og utdannelse. *David Thrane* var en god fløitespiller og *Lovise Thrane* en dygtig pianistinde. I sit andet egteskap fik Thrane ogsaa flere musikalske barn. Thrane betonte musikkens ethiske og pædagogiske værd, mente endog at den „forhindrede Udskeielser." Senere blev Paul Thrane en av støtterne for det i 1809 stiftede musikselskap „Lyceum".

Av de konserter som paa denne tid gaves av fremmede kunstnere, maa fremhæves den berømte orgelspiller og komponist, *Webers* og *Meyerbeers* lærer, Abbé *Voglers* konsert i Vor Frelsers *kirke*, „hvor iblandt andet skal forestilles Sø-Batailler og et Forsøg af malende Tonekunst efter Rubens' berømte Maleri, som forestiller den yderste Dag." Sjøslag og en rubensk dommedag paa orgel i byens hovedkirke maa sandelig ha været værd at høre! Man kan ikke beskylde oplysningstiden for sneverhjertethet! I en anden konsert til indtægt for de fattige „forestillede Vogler Sauls og Davids Tildragelser."

En „Musicus" *I. B. Førster* gav i disse aar oftere konserter og averterer i 1793 „tolv Stykker nye af ham selv componerede Menuetter, Arier og Engelskdanse for Zither".

„Den 15. nov. 1793 kl. 6 holdtes „publique Concert" paa Raadstuen, hvor Claveristen Hr. *Lindemann* lod sig høre „med concerterte Solos paa Pianoforte."

I det følgende aar opførte i Grændsehaven en italiensk operatrup paa gjennemreise „La pazza per amore", Opera buffa av den berømte *Cimarosa* og desuten tre andre komiske operaer. Italienerne har muligens ogsaa besøkt smaabyerne langs kysten.

I 1794 gav igjen Abbé Vogler en av sine merkelige „ekspressionistiske" kirkekonserter.

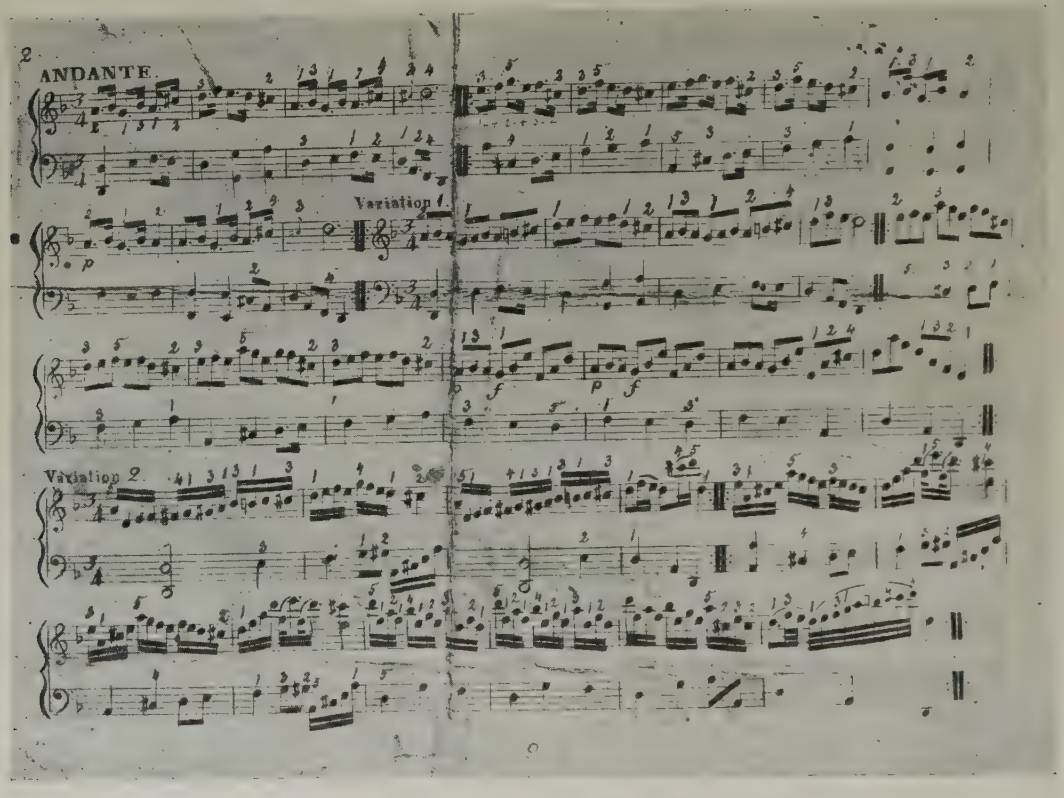
Programmet til denne „aandelige" konsert lyder saa: 1) Ouverture, 2) Arabisk Romance, 3) Siciliana med Variationer, 4) Fløite-Concert, 5) Choral, 6) Afrikansk Allegro, 7) Musikalsk Skildring af et Søslag, hvori flere sammenstødende Flaaders Allarm, Krigsmusique, Skibenes bevægelse, Bølgernes Oprør, Kanonernes Torden, de saaredes Skrig, de seirendes Triumphsang, 8) Mohrernes Begravelsessang, 9) Forestilling af Hyrdernes Lystighed, afbrudt af Torden, 10) Klokkespil og Fuga.

Saaledes satte Karl Maria von Webers lærer sine kirkekonsertprogrammer sammen!

Samme aar gav kammermusikus *Georg Johan Berwald* fra Stockholm koncert

i Grændsehaven sammen med sin seksaarige søn, den senere saa berømte komponist og kapelmester *Johan Fredrik Berwald* (1787—1860). Faren spilte fagot, sønnen sang og spilte violin. I 1795 opførte Flintenberg igjen en kantate.

I september samme aar døde stadsmusikant *Peter Høeg*, og *F. C. Groth* blev hans efterfølger. Det var ham som avskaffet „Omgangen med Musik i Husene



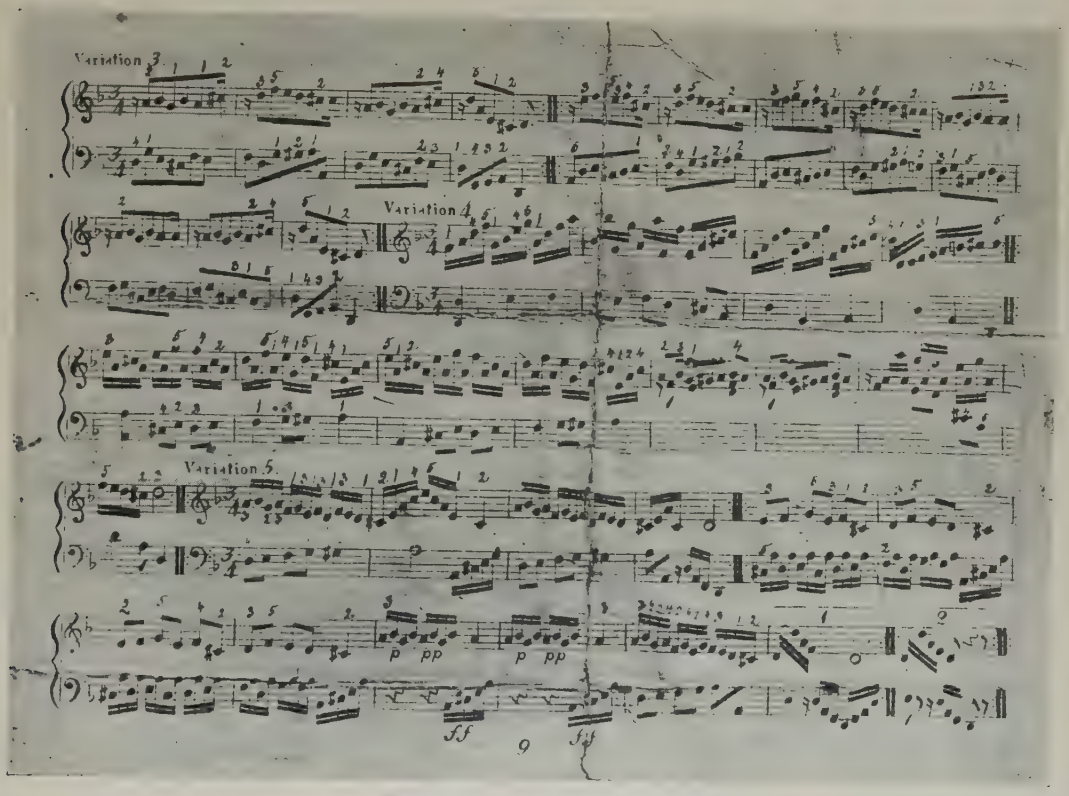
1. side av Abbé Voglers „Variationer over en Folkemelodi". Se s. 58.

ved Juletider" og derfor fik en erstatning av bykassen paa 100 daler aarlig. Groth synes at ha ledet „Concerten" i det følgende aar. Om sommeren opvartet han endog med „Vand-Musique" paa festningen, hver Onsdag og Søndag Kl. 7, hvis Veiret slog til."

Det dramatiske selskap mistet i 1794 en av sine støtter, *James Collett*. Hans søn *John* og dennes frue *Martine Elieson* var imidlertid likesaa varmt kunstinteresserte som den avdøde og overtok hans plads. I 1796 døde

ogsaa den ædle og musikalsk varmt interesserte *Karen Elieson*, Jess Ankers hustru.

Bernt Anker kaldte hende i en dengang beundret gravskrift: „Skaberens Mesterværk iblandt Støvets Ruiner.“ „Salige Skygge“ heter det, opløste Engel. Du var et Mynster paa Jorden. — Du bliver en Prydelse i Himlen. — Hendes Anstand var Appolonisk Visdom med Chariternes Ynde. Ren, uskyldig, blid og stille, høitidelig gjenstraalte hendes Blik den himmelske Saligheds



2. side av Voglers „Variationer“.

Morgenrøde. Hun talte, hun skrev, hun sang — hun bevægede sig og cymblet med hele Harmoniens fortryllende Kraft.“

To aar senere begik *Jess Anker* i England selvmord. Tapet av hans hustru og forfeilede spekulationer drev ham i døden. — — — — — —

Abbed *Vogler* synes at ha følt sig vel i Norge. I 1797 optraadte han ikke blot som konsertgiver, men ogsaa som orgelbygger og eksperimenterte med en ny opfindelse. Paa programmet ved hans „aandelige Orgelconcert“ stod iblandt

andet *„den bekjendte norske Dølevise“* („Stusle Søndagskvelden“) „med Forandringer.“[1]) Det er vistnok første gang en norsk folkevise har faat plads paa et konsertprogram.

Eiendommelig forekommer os brødrene *August* og *Henrich Poulsens* optræden i raadhussalen (1799). Deres forestillinger bestod dels av legemsøvelser og balancekunster, dels av musik-opførelser. *Henrich Poulsen* var elev av *Viotti* og blev senere *Ole Bulls* første lærer. Vi hører ogsaa, at Poulsen sammen med en italiensk operasanger *Comoglio* gav en konsert i Drammen, hvor bl. a.

Den Collettske eremitage i Enebak Fladeby 1814, malt av Jacob Munch.
I forgrunden maleren Jacob Munch med daværende forlovede, senere frue, Emerentze Barclev, og presten Jens Aars i Enebak. Manden i baaten er John Collett.

en kvartet av *Viotti* opførtes spillet av *Blom, Franck, Groth* og *Poulsen.* En fløitist *F. C. Nielsen*, som ogsaa var „kunstdreier“ lot sig paa denne tid oftere høre. I samme aar tok modige dilettanter endog fat paa Schillers „Die Raüber“, og dette gav støtet til stiftelsen av det faste tredie „Dramatiske Selskab,“ som i 40 aar virket i Kristiania, og som bante veien for det første *offentlige* teater i byen. Schillers stykker opførtes paa originalsproget, antagelig i Manheimer-omarbeidelsen.

Da de samme familier førte an baade i musiklivet og dyrket den dramatiske kunst, maa jeg i al korthet omtale de bekjendte for aarhundredet saa karakteristiske

[1]) Gjenfundet av O. M. Sandvik.

„juleforlystelser“ paa *Fladeby*, som spilte en saa betydelig rolle i vort lands aandsliv i den sidste halvdel av det attende aarhundrede.

Fladeby var et gods i Enebak. Det laa ved Øieren og hadde 13 underliggende gaarde, talrike sagbruk og store skoge. *James Collett*, som hadde arvet godset efter sin morbror, overtok det i 1753.

Julesammenkomsterne begyndte antagelig omkring aaret 1760. Disse var anlagt i stor stil, og ikke mindre end 30 slæder med julegjæster — i hver et par — kjørte hvert aar i midten av december til Fladeby fra Kristiania. Et muntert og elegant selskap, det fineste Norge paa denne tid besad, blev mottat av de elskværdige, stort anlagte vertsfolk og huset der i flere uker. Denne tid var en eneste uavbrutt række av juleforlystelser. Der blev „anrettet Divertissementer af forskjellig og artig Smag. Man danser, man synger, man samtaler, ingen Debauche, ingen ufornøden Tvang, den gode Opdragelse, utvungent Venskab og Lyst til at contribuere hver sit til Selskabets Behag angiver Tonen, men det usædvanlige her i Landet er de Skuespil, Liebhabere af denne Slags Fornøielse blandt Selskabet sammesteds anstille, hvorved Kjøbenhavns største Vinter-Divertissements, som denne Hovedstad har alene for sig, saavidt kun lidet savnes,“ skriver en samtidig.

For hver dag blev der valgt en vært og en værtinde, som maatte faa istand et originalt „Optog“ eller „Skuespil“, sørge for en morsom, pikant „Opsats“ paa bordet og i det hele ta sig av de talrike gjæster. Bønderne fra omegnen fik lov til at se paa optogene gjennem salens aapne døre.

Her blev nu i aarenes løp utallige skuespil opført, tildels oversættelser, tildels originaler. *Bernt Anker* var en ivrig og meget selvtillidsfuld dramatisk forfatter, og spilte overbevist om sin store skuespillerbegavelse selv med i sine stykker.

Flere av de medvirkende damer og herrer synes at ha vist meget talent. En miss *Talma*, søster av Napoleons yndlingsskuespiller, optraadte ogsaa i flere aar paa Fladeby. Musikken spilte ogsaa en ikke ubetydelig rolle i disse juleforlystelser.

Paa lignende maate „forlystet“ man sig paa *Mosse Jernværk*, som i 1776 var blit brødrene *Ankers* eiendom. Det var den samme kreds som ogsaa samledes der hos *Bernt Anker*, familierne *Collett, Anker, Feddersen, Tullin, Lasson, Thulstrup, Kaas, Borch, Aamodt, Arbin* osv.

Omkring 1800 var der adskillige konserter av musikerne *Nielsen, J. Thrane, D. Thrane, C. Hammer, Hans Francke m. fl. Haydn, Kreutzer, Viotti, Pleyel* var de komponister som dengang var mest paa mote.

Den 17. jan. 1803 kl. 6 opførte fløitisten *C. Nielsen* „ved Hjælp af Stedets musikamateurs“ paa raadhussalen en symfoni av *Haydn*, og spilte sammen med *D. Thrane* et „Echo“ for to fløiter, mens *J. Thrane* og *Francke*

Vogts maleri av det gamle Ullevold.

utførte en „dobbelt Violinconcert." Der blev ogsaa sunget en arie av *Monsigny* og en duet av „Tryllefløiten" av *Mozart.* Tre dage senere gav stadsmusikanten Groth „ved Hjælp af herværende Musikliebhabere" paa Thoms' klubsal, nede ved „Rivieret" en „stor Instrumental Concert." Han selv spilte en violinkonsert, *D. Thrane* en fløitekonsert, *J. Thrane* en *Norsk Polskdans* (springdans) *med variationer,* samt *D. Thrane* og *Nielsen* igjen en dobbelt fløitekonsert. Dette er antagelig *anden* gang, vor folkemusik lyder i koncertsalen (se s. 58). Allerede den 24. jan. gav *Francke* en „fuldstændig Instrumental Concert", og spilte en violinkoncert av *Viotti,* og med *J. Thrane* en dobbelt konsert av *Pleyel.* Desuten gaves symfonier av *Haydn og Pleyel.* Vi ser allerede betydelige resultater av familien *Thranes* musikbegeistring og kunstneriske begavelse.

Der er som en berusende vaarglæde i luften.

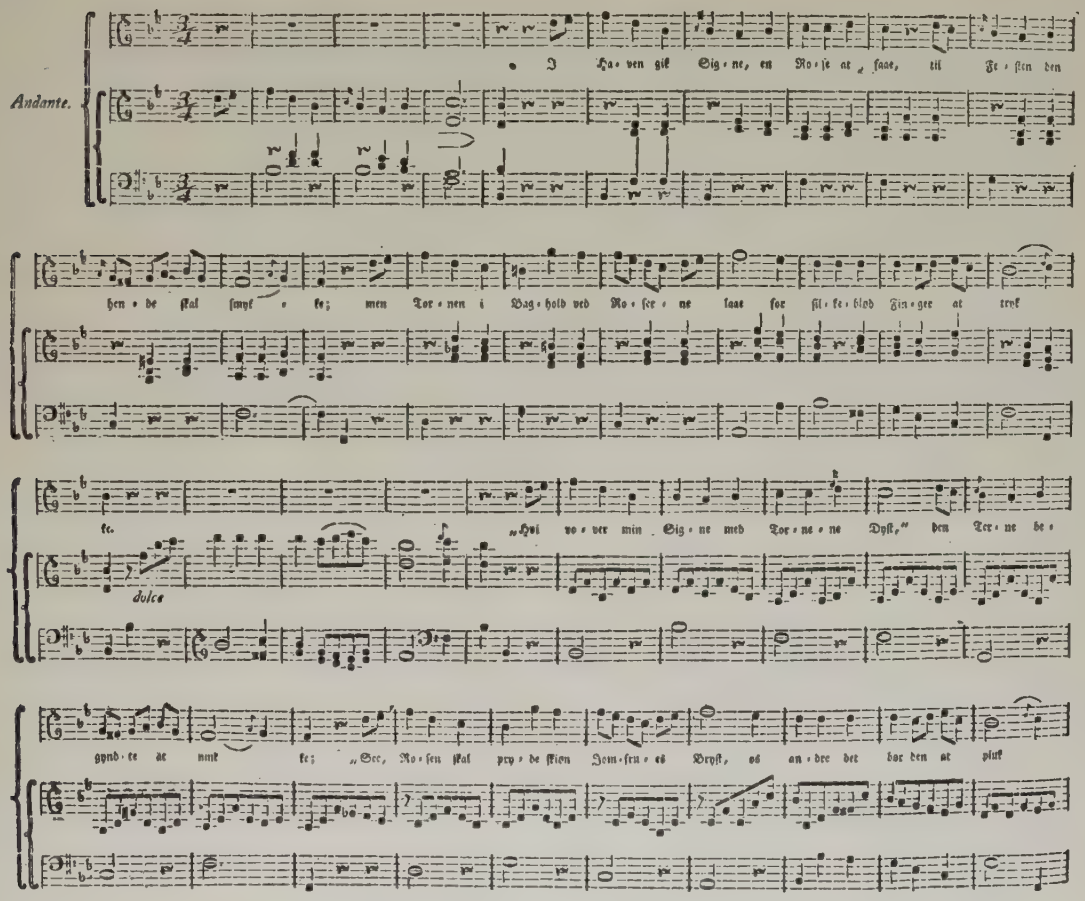
„Stadthauptmand" *Paul Thrane* blev ogsaa valgt til det nystiftede „Dramatiske selskabs" musikdirektør. Under hans ledelse stod D'hrr Musici *Krøyer, Francke* og stadsmusikanten *Groth* med hans folk. Da disse musikanter paa grund av biskopens jubilæum ikke kunde medvirke ved aapningsforestillingen d. 17. nov. 1802, maatte „selskabets værdige musikdirektør" efter anmodning se at ordne musikken paa anden maate. *Paul Thrane* gjorde sine saker saa godt, at selskapet gav ham en belønning av 300 Rd. Man vilde som det synes ogsaa økonomisk støtte Thrane, hvis forretning stod paa vaklende grund. Musikdirektøren optraadte ogsaa som skuespiller i *P. A. Heibergs* „Heckingborn", det første stykke som blev opført. I et senere skuespil omtales *Johannes Thranes* betagende violinspil. „Alle sa at de aldrig hadde hørt noget skjønnere. Hans Broder *Waldemar Thrane,* som længere hen i Tiden udførte særdeles vanskelige Præstationer, overgik ham formodentlig i Kunstfærdighed, men neppe i Sjæl og Ynde." Det dramatiske selskap, som baade hadde opført Holbergs *„Den politiske Kandestøber"* og Lessings „Emilia Galotti", optok nu ogsaa paa sit repertoire „Dragedukken" av *Enevold Falsen* med musik av den som hofkapelmester i Kjøbenhavn ansatte tyske komponist *Kuntzen.* Dette syngespil hadde allerede i aaret 1797 været opført i Kjøbenhavn og gjort stormende lykke.

Da det er den første opera (syngespil) med *norsk* tekst bør det nærmere omtales. Handlingen er, efter vor tids opfatning utrolig naiv, men ikke uten stemning, hvis stykket blir godt opført. *Jakob Olsen,* en fattig skomaker, er fortvilet over at hans kone har faat tvillinger. Familien befinder sig i den yderste nød, og han bestemmer sig, trods sin hustru Lenes bønner og sit eget hjertes stemme, til at utsætte den ene tvilling foran en gammel ungkars dør i haap om at den rike original skal adoptere barnet. Hans kone, som ikke formaar at gi den lille fra sig, lægger en „dragedukke" ned i kurven og beholder barnet hjemme.

Jakob blir imidlertid opdaget og utskjældt av den gamle gjerrige pebersvend, og denne prakker endog et andet spædbarn paa ham, som han samme nat har fundet foran sin dør, i den

tro, at det er den anden tvilling skomakeren ogsaa har villet bli kvit. I sin forfjamselse tar Jakob barnet og finder ingen anden raad end at bringe det med sig hjem. Der opdager han, at hans kone har holdt ham for nar, at han har utstaat de frygteligste kvaler for en dragedukkes skyld! Han tilgir hende dog, da hun jo bare vilde fri ham fra at begaa en synd. Lene blir begeistret over det yndige fremmede barn, mens skomakeren er fortvilet over at ha trillinger istedetfor tvillinger.

16



Brudstykke av musikken.

Men da man finder 300 Rd. hos barnet og der loves videre 100 daler aarlig, blir der almen glæde. Hittebarnet frelser skomakerfamilien fra elendigheten. Det morsomme ved stykket er den livlige gate-scene. Kjøbenhavnerne fandt, „at Dragedukken var et skjønt og sandt Digterverk, der vil øve sin Virkning baade paa Moralens og det rent praktiske Livs Gebeter.“ Dets „Vittighed, Lune og skjønne Sprog, dets blide rørende Simpelhed maa berømmes i stærke Udtryk.“

Musikken er holdt i datidens stil, gratiøs og idyllisk, med sans for karakteristik, men uten nogen personlig note.

De damer og herrer av selskapet som medvirket, maa ha hat gode stemmer og betydelig sangkunst. Lene f. eks. maa klare de vanskeligste løp og ikke være bange for det trestrøkne C. Stykket gjorde ogsaa megen lykke i Kristiania.

I 1805 hører vi om flere „Instrumentalkoncerter". *N. Brøgger, Otto Wetterstrand* og andre konsertgivere nævnes. *Mozart, Haydn, Gluck, Paesiello* forekommer ofte paa programmene. Der berettes bl. a. om „en smuk Vocal og Instrumental Musik af et talrigt Chor af Stadens Musikelskere og Elskerinder" og om en kantate „skrevet af *Etatsraad Falsen* til Musik af Capelmester *Kuntzens* Arbeider," alt i anledning av fyrstelige geburtsdager.

Bernt Ankers død i Kjøbenhavn (21. april 1805) var et haardt slag ogsaa for musiklivet i Kristiania. En mer direkte forbindelse med musikken hadde jo ubetinget Jess Ankers omtalte høitbegavede søn *Christian Anker*, som allerede døde i 1807, 28 aar gammel. I hans gravskrift heter det:

„Han var besjælet af Følelse for det skjønne, fuld af Beundring for Smag og Vid, beskeden ved egne Talenter, mandig i Livets Vandheld, ydmyg ved Lykkens Gavmildhed."

Han var baade en udmerket sanger og klaverspiller og spilte ogsaa godt komedie. Hans tidlige død vakte almen deltagelse.

I samme aar traadte *Waldemar Thrane* ind i det dramatiske selskap som „musicerende Medlem".

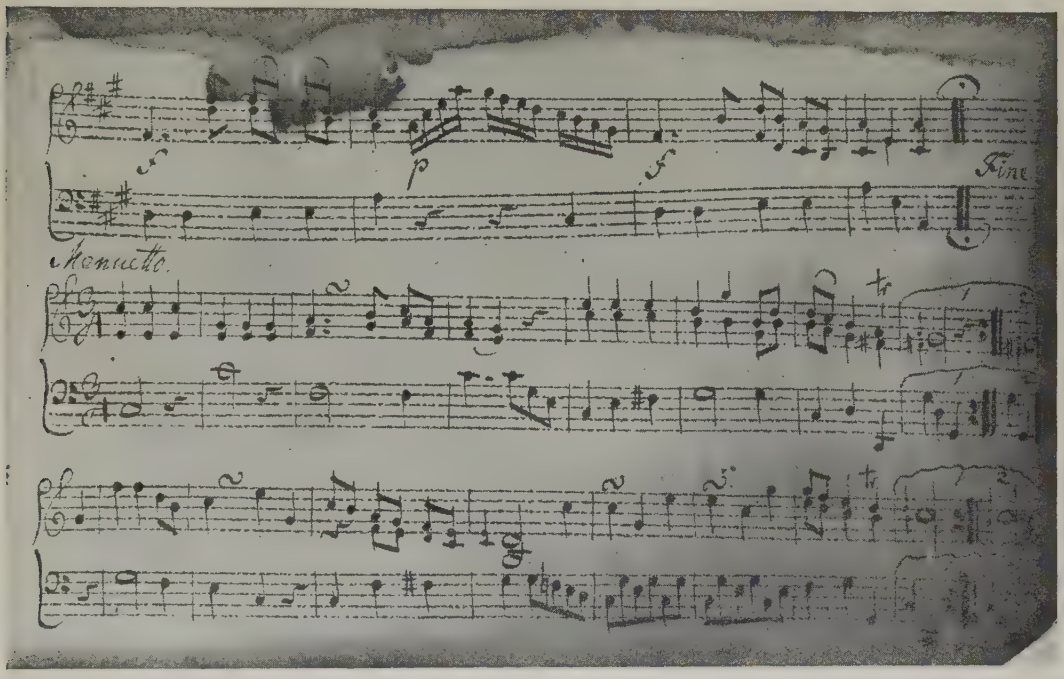
— — —

Kjøbenhavns bombardement, tapet av flaaten, krigens og handelens stansning virket blot i den første forskrækkelse lammende paa aandslivet i Kristiania. Snart var det dramatiske selskaps forestillinger igjen i fuld gang. Ogsaa „Det borgerlige dramatiske selskab", stiftet i 1804, fortsatte sin virksomhet selv i vore værste trængselsaar, da dyrtid og hungersnød herjet landet. Det samme orkester besørget musikken for begge dram. selskaper. Ogsaa adskillige konserter avholdtes. Men indtægterne av disse „forlystelser" anvendtes ofte til velgjørende eller patriotiske øiemed.

I mars 1808 indsender saaledes *B. H. von Munthe af Morgenstjerne*, som hadde oprettet en undervisningsanstalt paa Moss, 50 daler til Generalkomandoen „som et patriotisk Bidrag til Norges Sødefension." Denne sum var indtægten av en offentlig konsert og *Morgenstjerne* lover „saalænge Krigen varer, og til samme Øiemed at give i det mindste fire Concerter aarlig i forskjellige Kjøbstæder og deraf indlevere Indtægten til det offentlige."

Da „forlystelserne“ hos mange vakte anstøt i denne alvorlige tid, blev de forsvaret av en anonym indsender i *Wulfsbergs* „Efterretninger og Opmuntringer angaaende de nærværende Krigsbegivenheder.“ Han mener det bare er bra at danse og more sig, istedetfor at sukke og klage.

„Sømmer det sig ikke for *Helten* fra skyldfri Dands at drage ud til Kamp? Skal han hænge med Hovedet, skal han sige: jeg sørger over mit Fædreland, jeg bør ikke dandse? Hvorfor



Karakteristisk menuet fra 18. aarhundrede (sml. „Jeg tog min nystemte cithar i hænde“). Fra den s. 46 nævnte gamle notebok.

skulde vi ikke dandse? Hviler der nogen Plet ved vor Samvittighed, er vor Nations Ære tabt? *Briten* bør ikke dandse; han burde sørge over sit Ministerium, der udruger djævelske Planer; han burde ikke dandse, førend Enhver, der har udkastet disse Mordplaner, Enhver, der taus eller høit bifalder dem, hang i den høieste Galge; — derunder burde den sande Brite høitideligholde den gladeste Dag i sit Liv, og da dandse — som fri Mand.“

Ogsaa i Bergen, hvor man først vilde omdanne teatret til et lazaret, lot man denne plan falde og spilte videre „for at frarane Vemodstimen nogle blide Øieblikke.“

Da *Enevold de Falsen* i et anfald av tungsind tok livet av sig ved drukning (1808), led det dramatiske selskap et uerstattelig tap.

Noget av det eiendommeligste ved tidsalderen er nemlig, at de høieste embedsmænd, — *Falsen* var f. eks. etatsraad — var de ivrigste dilettant-skuespillere.

De gik i det hele tat i spidsen for vor æsthetiske aandskultur.

Der var formelig landesorg da Falsen døde. Hans begravelse var overordentlig høitidelig, endog bønder i nationaldragter fulgte ham til graven. Ikke blot som digter, men ogsaa som virksom patriot hadde han vundet denne enestaaende popularitet.

Da *John Collett*, eier av *Fladeby og Ullevold*, ogsaa døde i 1810, ophørte det glade juleliv paa Fladeby. I det hele tat begyndte de politiske, sociale og økonomiske interesser mer og mer at fortrænge de æsthetiske, som hittil i fremtrædende grad hadde præget vore høiere samfundslags kulturliv i oplysningens aarhundrede.

Den politiske sans yttret sig i begyndelsen som misfornøielse med det danske regiment.

„De Danskes Løfter til at befordre Norges Velstand har altid udgjort 3 sjellandske Alen, 3 à 4 tommer. Ingen Bank, intet Kommerce-Kollegium, intet Universitet i Norge eller Spor dertil," skriver en indsender i „Intelligens-sedlerne".

I et digt i samme blad tales om Norge som altid undertrykkes av

„Danske og Jydske Slanger,
fordi de nærmest Thronen kan sig jevnlig slaa i Bugte,
og sliske for Monarkens Haand."

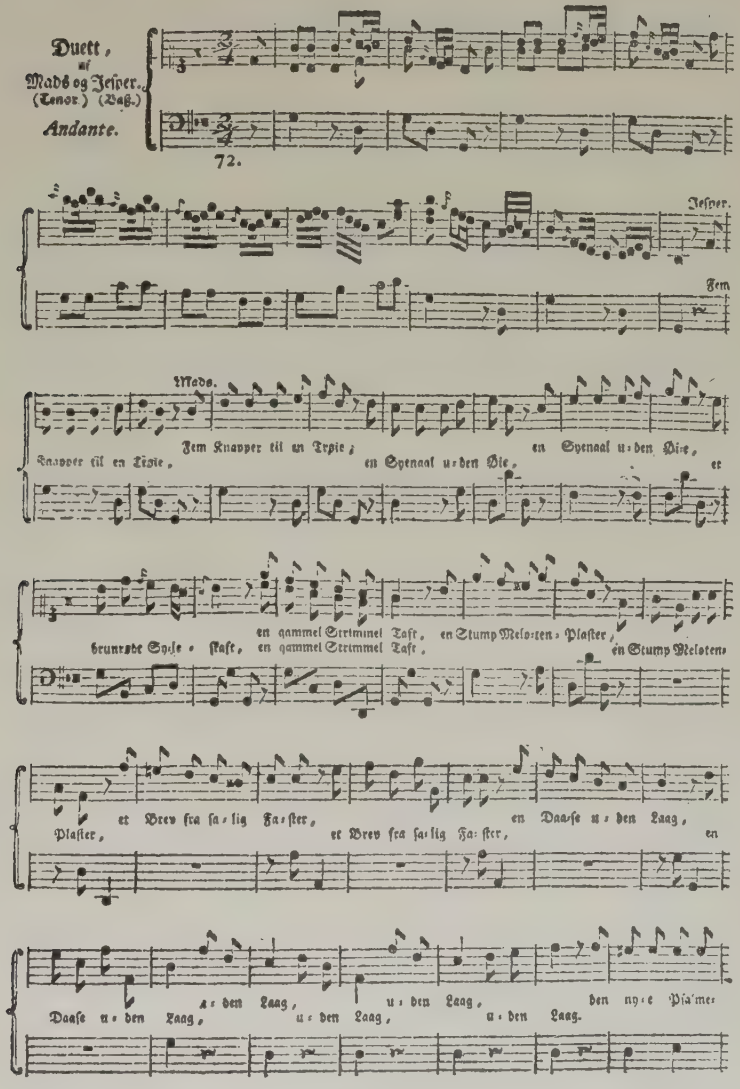
Lofthus-bevægelsen i Nedenes hadde baade en national og en revolutionær karakter. Men borgerne i vore *byer* avskydde alt som hang sammen med den store revolution.

Selv den ulykkelige bondeagitator som lænket til en blok maatte hensmægte i fulde 10 aar til sin død(!) forhaanes paa den plumpeste maate av den „fornemme" *Bernt Anker:* „Straffes ikke opløbende Pøbel, kan den jo myrde os i vore Huse og ustraffet røve. Denne Lofthuus er en nedrig Sjel, en Spidsbub i det borgerlige Liv, og en dum Rebel i det politiske. Man løber hen for at se denne miserable Karl, som tør gjøre sig tyk i sine lænker, nogle kalder denne raa Stymper — den anden Washington, men skulde jeg vilde se ham, maatte det være for at spytte ham i Ansigtet."

Hos enkelte frisindede kunde man spore begeistring for „Frihed, Lighed og Enighed," men byens patriciere og anerkjendte førere holdt paa den gamle loyalitet.

Paul Thrane blev for resten regnet for en av de værste radikale. Han lot endog „sin Kone gaa klædt i rødt, da Byens andre Damer bar sort for et dødsfald i Kongefamilien," hvad der vakte almindelig forargelse.

I 1809 stiftedes det saakaldte musikalske Lycæum „for at fremme Musikken



Av Scalabrinis musik til Wessels „Kjærlighed uden Strømper".

og at soutinere duelige og overhoved uformuende Artister." Dette selskap glemte imidlertid hurtig sine statuter og opførte kun syngestykker for betalt entré. Stifteren var den senere statsraad *Hans Hagerup Falbe*, hvis dansekompositioner i høi grad faldt i tidens smak. Lyceets direktører i 1813 var *Paul Thrane, General Nilson, Etatsraad Falbe* og *Johannes Thrane.* Blandt dirigenterne udmerket sig *Waldemar Thrane.*

L. Roverud, forfatteren til den lille brochure *„Et Blik paa Musikens Tilstand i Norge."* (Christiania 1815), forsøkte i 1813 at oprette et «Musikalsk Selskab" i Kristiania, som skulde konkurrere med Lyceet. Men Planen synes ikke at være blit til noget. Blandt de beste sangere paa denne tid nævnes bergenserne *Bøschen* og *Henrik Meyer*, en efter *Ole Bulls* sigende meget fremragende kunstner.

Den 25. februar 1814 avholdtes en „stor national bededag," da prins *Christian Fredrik* og hele menigheten i Kristiania avla den høitidelige ed at ville vove liv og blod for fædrelandets selvstændighet.

Ledsaget av det „gule Korps" og ridende jægere „begav Regenten sig tilhest til Vor Frelsers Kirke, hvor han modtoges ved Indgangen af de fornemste Embedsmænd, der fulgte ham til Kirkestolen." Biskop Beck præket og „Kirkesangen var overdraget det musikalske *Lyceums* Virtuoser og Virtuosinder under Akkompagnement af Orgel og Violiner." Høitideligheten gjorde et gripende indtryk, og „enhver der følte for sit Fædreland maatte forlade denne Fest med et rørt Sind."

Tilslut maa jeg med *L. Roverud* kaste et *„Blik paa* Musikens Tilstand i Norge" under denne overgangstid til et nyt aarhundrede. Roverud ser meget mørkt paa musiklivet i Norge. Han sier, at „Nationen neppe kjender Musik mer end af Navn." Han beklager, at et saa musikbegavet folk ingen anledning har til at utvikle sine evner.

„Naar jeg tilbagekalder i min Erindring, hvor mange, med fortrinligt Musiktalent begavede Mennesker jeg leilighedsvis har truffet, helst blandt Bondestanden, men som enten af Mangel paa Undervisning er blevne aldeles udannede, eller, hvad som sørgeligere er, ved Stympere fordærvede, da saarer det mig, at en Nation, der røber saa megen Anlæg til Musik, skal aldeles savne Midler til Udvikling" Han roser musikkens „magiske Herredømme over Lidenskaberne" og anbefaler paa det varmeste oprettelsen av et *Musikinstitut* i Kristiania.

Men Roverud var langt forut for sin tid og hans stemme er endnu ikke hørt av vort folk, som ikke nogensinde har tænkt paa, „at Tonekunsten maa vorde et Nationalt Anliggende".

I byerne ser det allerede slemt nok ut, men endnu værre er det paa landet.

Der mangler orgler, sangen ledes af klokkere, „hvoraf neppe en af 50 kjender en Node, endsige de skulde have Musikdannelse. De fleste synger Kirkemelodierne efter deres egen Smag, d. e. med Alskens Tremulanter, og jo høiere og stærkere de kunde skraale, desto bedre. Der gives ogsaa næsten i hver Bygd Én blandt Almuen, der kappes med Klokkeren i at skrige, og slig en *Stentor* er i stor Anseelse for sin Færdighed i *at tage Tonen fra*, d. e. overskrige

Klokkeren. Der, hvor man har Orgel i Kirken, gaar det vel lidt ordentligere til med Sangen, men Organisterne have i Almindelighed liden Dannelse; nogle spille endog *vildt*, d. e. uden at kjende Noder, eller accompagnerer Psalmemelodierne efter egen Smag; jo flere Hokus-pokus, Triller og Løb de kunnne faae anbragt ved hver Strophes Indledning, jo bedre. Præludierne er gjerne af egen Fabrik, og af Organistens Smag og Kundskab lader sig let slutte til Kompositionernes Værd."

Roverud mener, at der dog gives enkelte som endog er bedre end i byerne, f. eks. organisten *Christian Engelstad* paa Toten. At sangen kan hæves ved fornuftig pleie, viser Bærums musikinstitut, oprettet av verkseier *P. Anker* som „saa ganske hylder den Sætning: „*Mennesket behøver meer end Brød alene.*"" Anker mente, sier Roverud,

„at den som arbeider i sit Ansigts Sved, heller ikke bør savne Glæden" og at han „raadspørgende sin egen Følelse, ikke kunde „vælge noget herligere Middel hertil, end ved at lade 12 af Arbeidernes Børn oplære i Musik paa de fleste Blæse-Instrumenter, og senere hen paa Bue-Instrumenter." I begyndelsen mødte Anker vrangvilje endog hos barnas forældre, „men nu erkjendes altsammen med Tak og Velsignelse."

Om spillemændene paa landet som *forpagter* retten til al dansemusik, uttaler *Roverud* sig meget nedsættende:

„de færreste av disse Folk kjender Noder, eller blot saa meget, at de med Nød kan stave sig til en Dands, den de ofte saaledes fordreie og brodere med Tremulanter, at man har ondt ved at kjende den igjen. At høre Een alene er ofte stygt nok, men komme flere til, da, Gud frii os, hvilken Harmoni der kommer frem!

Der gives adskillige gode Stemmer, helst Fruentimmerstemmer blandt Almuen, *men deres Visemelodier er næsten alle slette(!)* Texten til de fleste af deres Sange er for største Delen digtet af Skolemestre, især af den Slags, hvis hele Værd stikker i de sorte Knapper og Knaphul, og ganske simple Folk, følgelig meget maadelige. De fleste jeg har hørt, var:

1) *Elskovssange,* Jeremiader over en Karls eller Piges Utroskab mod sin Kjæreste, i en jammerlig Form.

2) *Munkepræk* f. Eks. gode Gjerningers Unyttighed til Salighed; om blot at faae Guds Naade i den sidste Stund; at man skal foragte denne Verden osv. Alt i en *Hans Houges* og Consorters Smag.

3) Leilighedsviser; som ved en Deliqvents Henrettelse; om Fjeldskredet; om den store Vandflom o. fl. Alle efter et og samme Tilsnit, baade i Melodi og Text."

Roveruds opfatning av vor folkemusik forekommer jo os ubegripelig. Denne dengang saa foragtede folkekunst er jo senere blit den uuttømmelige kilde, alle vore tonedigtere med *Grieg* i spidsen, øser av.

Men avstanden mellem kulturen i byerne og paa landet var dengang saa stor, og forbindelsen saa liten, at den vidunderlige folkemusik blev overset og foragtet av „Selskabsmusikken" av byernes opblaaste dilettanter og pedantiske fagmusikere. *Roveruds* høie idealisme og hans ærlighet fortjener dog vor største beundring. Hans strenge kritik er visselig for byernes vedkommende

træffende, og ogsaa paa landsbygden stod det vistnok bortset fra enkelte høitbegavede spillemænd, som ogsaa i vore dage, slet til. Den skat som skjulte sig dypt nede i bjerget, under ugræsset og graastenene, blev det forbeholdt en senere tids forskning at opdage. Dette vil avsnittet „Vor Folkemusik" gjøre nærmere rede for.

Musik-Samlinger
for
Claveret og Syngestemmen.
Omsatte og udgivne
af
Niels Krog Bredal.
Kiobenhavn.
Trykt paa Gyldendals Forlag.
1776.

Titelblad paa en gammel musikbok av den alsidige kunstner, Trønderen Krog Bredal.

Jeg har nu forsøkt at gi et overblik over selskapsmusikkens og dilettantismens aarhundrede. Her maatte naturligvis den *almindelige kulturhistorie* indta en herskende plads. Det gjaldt at vise, av hvilken jordbund det nittende aarhundredes saa evnerike norske musik spiret frem. Underlig nok *kjender det 18. aarhundrede ikke nogen norsk komponist* av nogensomhelst betydning. De skapende kunstnere som fandtes, levet et ubemerket liv ute paa landsbygden. Blandt de „dannede", var der kun dilettanter, uten al sans for vort folks egenart. Men kjærligheten til musikken og især til den dramatiske kunst var forbausende stor. De allerhøieste embedsmænd, statholdere, generaler, justitiariuser, stiftsamtmænd, selv biskoper var sangere, spilte instrumenter, dirigerte og virket som skuespillere, dramatiske forfattere, ja endog undertiden som komponister. Den rike forretningsstand i Kristiania, med familierne *Anker, Collett, Elieson, Leuch, Holter, Mathiesen* i spidsen, var mindst likesaa ivrige som embedsstanden. *Fladeby* og *Moss Jernverk* var samlingssteder for alle kunstelskere, og gamle gaarde som *Ullevold, Bogstad, Sindsen, Frogner, Vekkerø* var dengang kulturcentrer, som virket befrugtende paa hele vort aandsliv.

For disse belevne, livsglade, nydelsessyke verdensmennesker og ofte forfængelige, undertiden næsten komiske dilettanter var jo unegtelig kunsten fremfor alt et middel til adspredelse og glæde, men den friskhet og ungdommelige kraft som udmerket selskapslivet i denne tid, gav dog haap om en rik fremtid. Det var intet hensygnende aristokrati som førte an i vort land, men den nye

tredjestand som trængte sig frem mot lyset, fuld av fremtidsmuligheter. Det synes at være en naturlov, at der næsten altid trænges flere generationer av dilettanter til at forberede en virkelig kunstner. Den kunstglæde som ofte flagrer

Spidsharpe.

Cither, sign.: „Anders R. Kleive, Instrument Mager i Bergen 1798."

tankeløst omkring, maa likesom faa tid til at fortætte sig til skapende vilje, til en bestemt egenart, den barnslige lek maa bli til ungdommelig begeistring, og gutten maa modnes til en mand som med fuld bevissthet fører sin baat frem mot maalet. Vistnok alle fremragende komponister og de fleste utøvende kunstnere har dilettanter blandt sine forfædre. I det 18. aarhundrede træffer vi blandt de ivrigste dilettanter navnene *Bull, Grieg, Kjerulf, Lie, Holter,* for ikke at tale om *Thrane.* Den sorgløse *„Selskapsmusik"* var en *forberedelse* til en *rik national tonekunst,* som i det 19. aarhundrede, i inderlig forbindelse med *folkemusikken,* forbauset verden.

I næste avsnit skal vi se, hvorledes folket i al stilhet hadde skapt en høit staaende, egte national kultur, til hvis dyreste eie vore folkeviser og danse hører.

Gerhard Schjelderup.

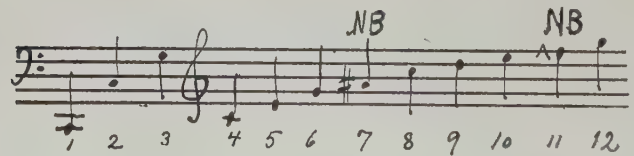
VOR FOLKEMUSIK

1. INSTRUMENTALMUSIK I OLDTID OG MIDDELALDER

FOLKEMUSIKKEN har den ting tilfælles med sin søster folkedigtningen, at skaperen av de aands-produkter den omfatter, er ukjendt, og at den gjennemgaaende har en viss, fast uttryksform. Og likesom det først er i den senere tid at viser og eventyr er nedtegnet, saaledes er ogsaa det tidsrum som noteopskrifter av folkemusik har været kjendt i, svært kort, vel saa 200 aar; og opskrifterne har ogsaa i den første og største del av denne tid været ytterst sparsomme.

Man kan likevel efter andre veier skaffe sig saa nogenlunde paalidelig oplysning om ialfald visse sider av vort musikliv i ældre tider; saaledes gir den nylig opdagede latinske *sekvens*-sang her til lands indkik i dyrkningen av toner, særlig indenfor kirkelige og lærde kredser. (Se derom side 12 ff.) Længer tilbake fører flere av de instrumenter som vi har eksemplarer, fragmenter, billeder eller beskrivelser av. For bedømmelsen av toneverdenen hos os i historiens graalysning byder disse de eneste faste holdepunkter.

Som de ældste mellem disse melder sig uten tvil de vældige metal-*lurer* fra bronce-alderen, som allerede er nærmere behandlet i første avsnit (s. 2—3). Idet man her ikke kan paavirke tonehøiden ved andet end mundstilling og blæsemaate, kan disse instrumenter ikke frembringe andet end „naturtoner" (med indbyrdes svingetal 1, 2, 3 etc.), nemlig:



Det med NB merkede ais (7) ligger noget under b. Tonen paa 11 ligger mellem f og fis. Til at betegne dette halve kryds har jeg valgt fortegnet ∧.

Med hensyn til holdningen av luren lar den her gjengivne helleristning os ikke være i tvil.

Den gir ogsaa, som det synes, en illustration til dette ord fra „Vòluspaa“ i den ældre Edda:

Hátt blæss Heimdallr,
horn 's á lopti.

(Høgt blæs Heimdall, sèt hornet til vêrs.) Her viser Gjallarhornet sig at være en bronce-lur. Og i „Draumkvædet“ (fra ca. 1200) bruker erke-engelen sanct Mikael luren som domsbasun:

og luren under armen laag.
Det var sankte saale[1])-Mikkjel,
han bles i luren lange.

I begge tilfælder kalder luren de to motsatte fylkinger frem til en avgjørende (kraft- eller rets-) prøve. Den er saaledes fra de tidligste tider en strids-, en krigs-lur. Særlig sterkt kommer dette frem i Rolands-visen:

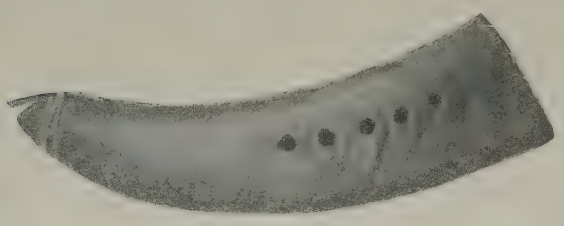
Fantasibillede fra W. Dreyers verk „Nordens oldtid“.

[1]) ɔ: sjæle-

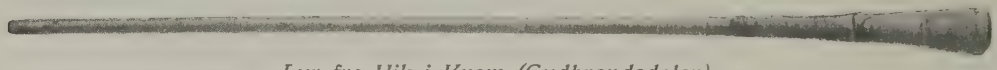
Det var Roland, konungsfrenden,
han bles uti gyllte horn:
det rivna mur og marmorstein
og Magnus[1]) kongens taarn.

Fram so rakk det luraljodet,
det sokk uti sliregjenge;
Roland bles sine augo or haus;
so hardt honom heidningan' trengde.

Av andre blaase-instrumenter er i gammel tid nævnt „pipa" (skalmei?), som vi imidlertid ikke har nærmere kjendskap til. Likeledes er „pillar-" eller „prillar"-hornet (bukkehorn med fingerhul), som helt ned til vore dager har været brukt av gjæterer, visselig et instrument av ærværdig alder. Alt i katolsk tid lar sagnet Kivlemøyane i Seljord lokke sine gripende toner ut av det, og i 1612 skal den navngjetne Guri med dette horn ha git signalet til massakren paa skottene ved Kringane. Og den næverklædde træ-lur (lange-lur, gjæter-lur) er mindst likesaa gammel.



Stut (prillarhorn) fra Sell.



Lur fra Vik i Kvam (Gudbrandsdalen).

At ogsaa den i sagaerne nævnte „bumba" har været et folkelig instrument i sin tid, tør man kanske forutsætte av denne „barne-laat":

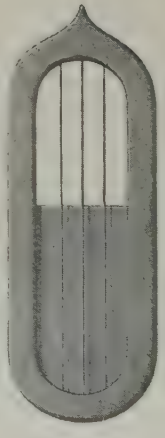
Brum! Brask! inni bumba;
katten slær uppaa trumba.

Men den har vel nærmest været et slag-instrument (som rim-ordet), i det høieste kombinert med en streng.

De folkelige blaase-instrumenter har aldrig vokset sig ut over et visst primitivt stadium. Det høiest utviklede er prillarhornet, som med sine fingerhul nærmest staar paa linje med ocarina („gauk").

Men ganske anderledes er det med strenge-instrumenterne; de viser en lang interessant utvikling. Et fælles navn paa flere arter av saadanne er *harpe*, som bl. a. ogsaa betegner lyre, langeleik, og til dels fele.

Det er grund til at tro at den norske lyre fra først av bare hadde 3 strenger (likesom de ældste feler). Og man tør vel ogsaa gaa ut fra at dens toner har dannet en stor treklang

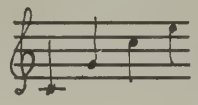


Trestrenget harpe. (Efter et slavisk haandskrift fra 13. aarh.)

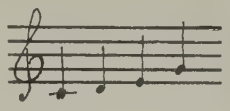
[1]) Carolus magnus ɔ: Karl den store.

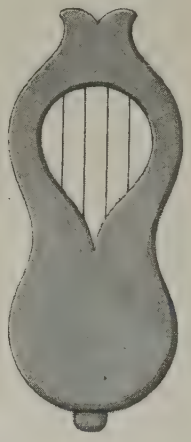
(muligens i omvending). Flere strenger og mindre avstand mellem tonerne har man vel efterhaanden eksperimentert sig frem til, og helst i nært sambaand med naturtonerne (lurtonerne).

Et vidnesbyrd om en slik utvikling tør man vel se i det faktum, at naar hardingfela er „trollstillt", saa har den den dag i dag netop treklangen fra naturtonene i strengene:



Likeledes kan man vel i stemmingen av understrengene ved normalt „stille": finde merke efter den begyndende diatonik (= naturtonerne 8, 9, 10 og 12).





Rekonstruktion av gammelnorsk harpe. (Efter utskjæring paa en stol fra Hiterdals stavkirke).

Merkelig nok stemmer dette nøie med nederste del av den høiskotske skala (paa fela som regel transponert op til f, g, a, c). Av og til kan man paa disse vore folkelige musik-instrumenter finde hele 5 understrenger. Med det vanlige „stille" for overstrengene: c—f—c—g (instrumentet stemt i f dur), har understrengene disse toner: d. v. s. hele den skotsk-irske, altsaa *keltiske* skala!

Der kan neppe være nogen tvil om at understrengene paa hardingfela har arvet harpeskalaen, og at den har været lik den som i vore dager er kjendt som den keltiske: den har savnet kvart og ledetone, altsaa i f-dur b (eller h eller den før nævnte mellemtone) og e, — i c-dur f (eller fis eller mellemtonen) og h. Hermed skal likevel ingen ting være uttalt om hvad for et av disse folk, det keltiske eller det nordiske, som har været det ydende eller det mottagende. Den nævnte musikalske overensstemmelse vidner ialfald — sammen med saa mangt ellers — om det livlige samkvem dem imellem.

Gammelnorsk harpe. (Rekonstruktion efter utskjæringer fra Austad og Hylestad stavkirker).

At de gamle nordmænd alt tidlig utviklet en høi teknik i utformningen av sine strengeinstrumenter og en merkelig evne til at lokke virkningsfulde toner og slaatter ut av dem, er det mange vidnesbyrd om. Den ældre Edda, som omtaler Gjallarhornet, nævner i samme digt (Vòluspaa) ogsaa „den glade Eggthér", som sat paa en haug og slog harpe.

Særlig berømt er det sted i Volsungsaga som fortæller om kong Gunnar Gjukeson, som bakbunden blev kastet ned i ormegraven og fik harpen sendt efter sig.

„Og han synte tamen[1]) sin og slo harpa med stor kunst, med di han slo strengjene med tærne, og spela so vent, at faa tottest ha høyrt *so* slege med henderne. Han heldt paa med denne idrott, til dess alle ormane sovna, so nær som ei stor og ill fjorføtle, som kraup burt til honom og grov inn tranten sin, til ho hogg hjarta hans. Og der let han livet med mykjen manndom.“ (Hannaas's oversættelse.)

Gunnar i ormegaarden. Træskurd fra Hylestad kirkeportal.

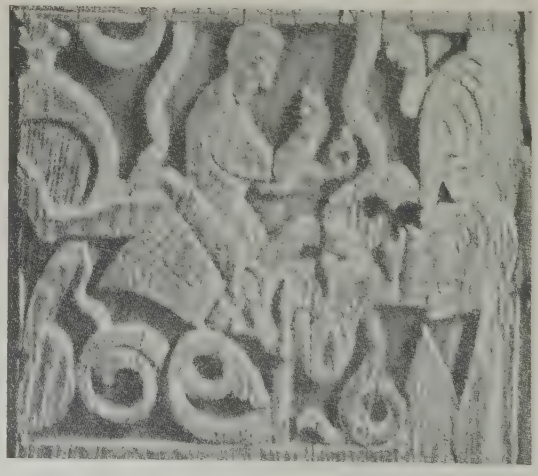
Denne episode er med forkjærlighet skildret i gammelnorsk tid, bl. a. i ornamental træskurd paa flere stavkirkeportaler.

Mest veltalende skildrer vel Bosesaga den magt som kunde ligge i harpespillet; den minder ellers svært om det sagn som gaar om Myllarguten, at han med sit spil kunde faa ikke bare mennesker og andre levende væsener til at danse, men ogsaa alle de livløse ting: bord, stoler o. s. v. som i stuen var.

Saaledes heter det i den nævnte saga:

Kong Gudmund paa Glæses-vollane giftet bort sin søster, og de holdt et „drustelig“ bryllup, med drik og dans og spil. Til spillemand hadde de tinget den bedste som var at faa. Han hette Sigurd. „Han er saa stor en mester paa musik-instrument, at hans likemand ikke er til, om en leter aldrig saa langt, og særlig naar det gjælder harpespil,“ sier sagaen.

Da høvdingene var komne til sæte og bruden ført ind, blev mindeskaalene baarne ind. Da spilte „Sigurd“[2]) saa, at folk sa at hans make ikke fandtes. Men han mente at dette ikke var noget at agte paa foreløbig. Kongen bad ham ikke spare sig; og da skaalen for Tor blev baaret frem, gik han over til et andet musikstykke; da kom det uro i alt som var løst: kniver, tallerkener og alt som man ikke



Gunnar i ormegaarden. Træskurd fra Austad kirkeportal.

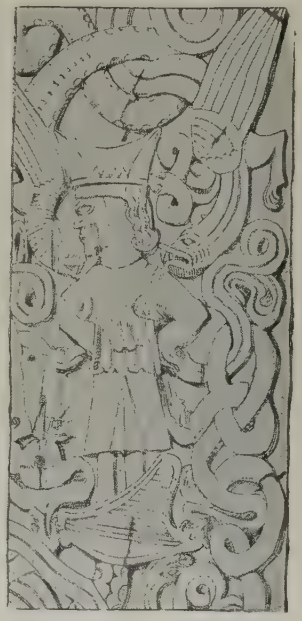
[1]) tame ɔ: færdighet, virtuositet.

[2]) d. v. s. Bose; han hadde dræpt Sigurd og tat paa sig hans „lik-maske“.

holdt fast paa; mændene reiste sig i flokkevis op fra sine pladser og danset paa gulvet, og saaledes holdt det ved længe.

Dernæst blev skaalen for alle guder budt omkring. Sigurd gik atter over til en ny slaatt, og klangen var saa sterk at det ljomet av gjenlyd i hallen. Alle som var inde, saa nær som kongen og brudeparret, stod op; og nu var alt i en runddans i hele hallen; og dette varte en god stund. Kongen spør nu om han kan flere tonestykker; og han sier at han endnu hadde nogen smaastubber, men bad folk hvile sig først. Man satte sig da til drikkebordene; da spilte han „Gygreslaget“[1]) og „Drambud“ og „Hjarrands-ljod“.

Saa blev Odins skaal fremsat; da lukket „Sigurd“ harpen op; den var saa stor at en kunde staa ret inde i den; og den skinnet som guld over det hele; han tok op av den nogen hvite guldbroderte hansker. Nu spilte han et stykke som kaldtes „Skautføyke“, og — skautene føk av hoderne paa kvinderne og danset oppe under takbjelkerne; og baade kvinder og mænd sprat op, og ingen ting var længer i ro paa sin plads. Da denne skaal var drukket, blev Frøyja's skaal baaret frem; det var den sidste. Da grep Sigurd i den strengen som laa tvers over de andre strengene (?), og bad kongen forberede sig paa „Rammeslaget“. Kongen blev som omskapt, sprat op, og det samme gjorde baade brudgom og brud; og ingen danset nu ihærdigere end han; og dette holdt ved en lang stund. .... Og saa gik det som vi kjender til det fra mangt et splendid bondebryllup ned mot vore dager: folk blev som besatte; de kastet stoler og kopper og kar op i sengene, kaathet og slagsmaal fulgte paa, og bedst som det var, strøk spillemanden og hans hjælpere av gaarde med bruden.



Gunnar i ormegaarden. Stavkirkeornament fra Opdal.

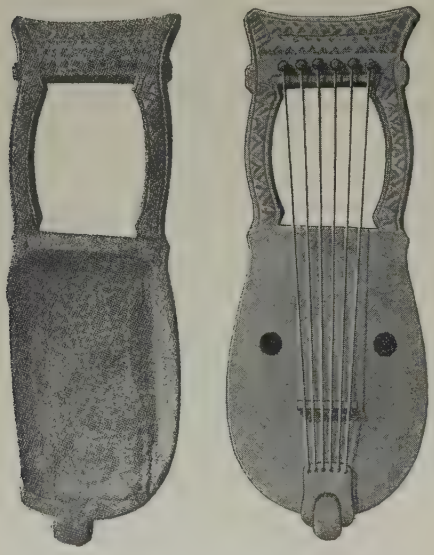
Merkelig nok har ikke bare bryllupsskikker holdt sig i det væsentlige uforandret i mange aarhundreder, men vi finder tildels igjen de samme navn paa slaatter gjennem hele dette lange tidsrum. Navn som „Skjold-møy-slag“, „Kivlemøy-slaattar“, ja bent frem „Gygre-slag“ er vanlige slaattenavn den dag idag. Merkeligst er likevel likheten naar det gjælder „Rammeslaatten“. Den betegner i vore dager som dypt inde i middelalderen toppunktet av musikalsk ekstase. „Kjem eg paa den ramme slaatten, moge de taka fela av me“, sa Olav Faremo, en av de ældste spillemænd i Sætesdal.[2]) Og om en anden spillemand heter det:[3]) „Daa gaadde dei aldri aat, so kom han paa den ramme slaatten! Han fela (ɔ: spela) som han var steingalen, og aldri tok det trot (ɔ: ende). So knippa dei strengjene av. Daa gret han.“

[1]) Sml. „Skjoldmøy-slaget“ (ɔ: slaatten), som spilles paa hardingfele den dag i dag (fra Sætesdal).

[2]) Johannes Skar: Gamalt or Sætesdal (I), 128.

[3]) S. st. s. 133.

Som før nævnt synes det at være en saa merkelig overensstemmelse mellem det folkelige musikliv hos nordmændene i gammel og ny tid, at man i mange ting maa kunne slutte tilbake fra vore forhold. Det er i fuldeste samklang med den nys citerte skildring, naar Johs. Skar[1]) fortæller om Torkjell Austad: „Han fela, so du maatte tru det var meir enn det som rett var. Han fela i eit brudlaup paa Hodne, so det dansa levande og daudt inne og ute, tottest danse, plent." Og hallingdølen som lyttet utenfor Myllargutens stuevæg, han fik, da han kiket ind gjennem vinduet, se, at „derinde danset bordet, og kubbestolene danset og bænken; og mysekanden og ølbollene og vedtrær og kvister og fliser som laa ved arnen, hvirvledes om, saa at stuen stod i en røk; og selv syntes hallingen han maatte ind i denne hvirvel og spænde efter loftsbjelkene," som Øverland meddeler i „Møllergutten".



Brudstykke av harpe fra Kravik i Numedal, fra 14. aarh. *Instrumentet rekonstruert.*

Det var som sagt flere arter av strengeinstrument som kaldtes harpe. Illustrationene til „Gunnar i ormegraven" viser os helst den symmetriske form, som nærmest svarer til græsk lyre: d. v. s. op fra en lydkasse strækker sig to armer, som enten bøier sig sammen eller øverst oppe er forbundet med et tværtræ, og derimellem er da strengene spændt. Dette brudstykke av en lyre („rotte") fra Opdal i Numedal (fra 14. aarh.) supplerer paa en heldig maate den opfatning av den gamle norske harpe som de før nævnte stavkirkeornamenter gir os.

Foruten de symmetriske harper — lyrer — hadde man i gammel tid ogsaa trekantede instrumenter, altsaa harper i moderne forstand. En saadan er det tydeligvis tænkt paa i Boses saga. Med hensyn til størrelsen gir de gamle sagn og fortællinger os muligens overdrevne forestillinger, naar det siges at et voksent menneske kunde staa opreist inde i lydkassen (sml. ogsaa sagnet

Gunnars harpe. (Efter træskjæring paa en kirkedør fra Opdal, Numedal, ca. 1300).

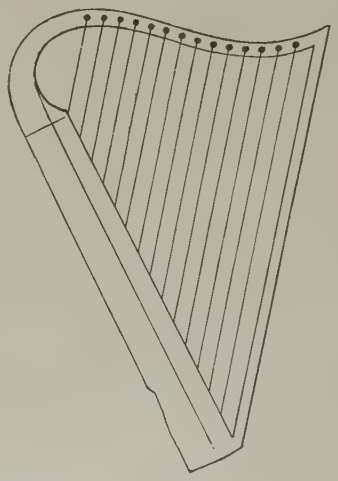
[1]) S. st. s. 136.

om Aaslaug, „Kraaka"). Den her gjengivne harpe (detalj fra det før meddelte billede fra Opdals stavkirke) synes at tyde paa mere maateholdne dimensioner, og minder sterkt om et eksemplar i Bergens Museum (se billedet).

Et nærstaaende instrument er *langeleiken* (langspillet). At denne i gammel tid ogsaa gik under navnet „harpe", har vi et minde om i det valdreske navn „langharpe". Den tanke har været fremsat „om dette instrument skulde være det meget omtalte og ikke igjenkjendte gamle instrument sambuka."

Langspillet er i biskop Arrebo's akter nævnt som værende i bruk i Hemna 1619. Landstad fortæller, at i slutningen av det 17. aarh. visste hjartdølene ikke av andre instrumenter end langeleiken, likesom folket i Sauland mener at ingen ting „laater saa hjertelig fint og graatelig som en langeleik." Og Edvard Storm synger (1771) om huldra:

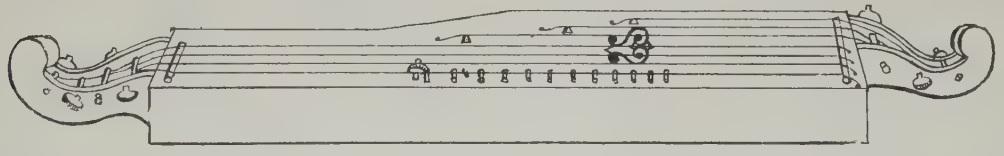
Attafor guten slengde ho seg ned,
la tusenstrengde langspel paa kne;
med song og leik ho soleis tok te
so ho truga ljom taa fjellet.



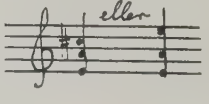
Gammel harpe fra Sunnmøre (forarbeidet paa landsbygden; tilhører Bergens Museum).

I 1848 gir Ludv. M. Lindeman en skildring av den valdreske type, ledsaget av nedenstaaende tegning.

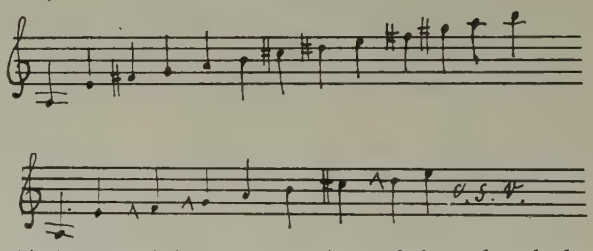
Han sier: „Langleiken, der har 7 og undertiden flere Strenger, stemmes med Skruer — Hørpøstillera —, der staar i de ved begge Ender anbragte Halse. De korte Strenge stemmes foruden ved disse Skruer ogsaa ved bevægelige Stole. Ved den forreste Streng er en Inddeling med smaa tilhæftede Been — Hørpønota — der danner dens Skala. Man spiller med et Plekter, eller som det heder: „Fjørø-



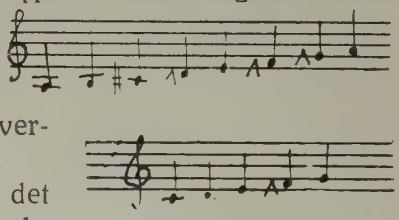
pinin brukast te strjøkø paa Strængidn paa Langhørpun ell paa Langleike."

Strengene stemmes paa følgende Maade: de lange Strenge stemmes alle i ; de korte stemmes sædvanligt i 

Langleiken har følgende Skala: Men Lindeman lægger til: „(den første) fis og dis er meget for lave[1]); g meget for høi; (den anden) a er en Mellemting av a og ais." — Skalaen kan med halvkryds hensigtsmæssig noteres saaledes:



Et andet eksemplar (fra Telemark) frembød i dypeste oktav følgende skala (som viser sig identisk med den foregaaende):



Her faar vi bl. a. endelig den manglende tone i det skalafragment som dannes av understrengene paa en hardingfele i normal stemming (overført til c dur):

Vi tør kanske regne denne utfyldning som det næste skridt til dannelsen av en hel diatonisk skala.

Eiendommelig nok svarer disse fem toner til naturtonerne 8, 9, 10, 11 og 12. Det er ellers værdt at merke sig, at de som lager denslags instrumenter, gjerne „spiller sig frem" til de pladse, hvor de skal sætte tværbaandene under melodistrengen. (Saaledes meddelt av en langeleikmaker; han var ogsaa en mester til at blæse paa lur)

Den omstændighet, at de to dypeste strenger paa hardingfela normalt er stemt i kvartinterval, mens der mellem de øvrige strenger er kvint-avstand, er ogsaa egnet til at vække opmerksomhet. Naar man som regel har avskyet den „nedstilte" bas (et kvintsprang ned fra „ters"-strengen eller „tenoren" som den gjerne kaldes), — er det da fordi dens oktav netop vilde træffe grundtonens rene kvart — som ikke hørte vore forfædres skala til? (idet man selvsagt maa regne felens næst dypeste streng som dens grundtone).

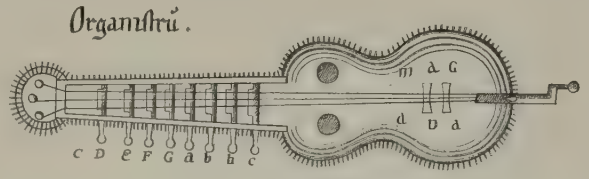
Langeleikens høie alder gjør det høist sandsynlig, at det skalamateriale man nu finder hos den, ogsaa har været der i umindelige tider; vi skulde saaledes i dette instrument ha et værdifuldt dokument til oplysning av middelaldersk musik-liv i Norge.

Stryke-instrumenter. I den norrøne literatur blir der av og til nævnt et instrument „simfon" eller „sinfon" (ɔ: symphonia). Men nogen beskrivelse av det faar man ikke. Litt mere retledning gir den islandske biskop Jon Arason (1484—1550), idet han forlæller at han eier en „fon" med vakker tone, og med nøkler (ɔ: tangenter) og strenger. Og fra aaret 1619 heter det bl. a. om et bryllup i Hemna (Sør-Trøndelag): Dansen ledsagedes efter gammel nordisk skik av sang

[1]) I langleikslaatten „Kjæmpødansen" som Lindeman visselig har opnotert efter det her skildrede eksemplar, skriver han d, men oplyser samtidig at paa langleiken er d nærmere dis end d.

av kjæmpeviser, medens hver legede paa sin symfoni eller paa sit langspil som han kunde bedst".

Symfoni skal fra først av ha været et slags sveivefele med tangenter; i reformations-aarhundredet gik den mange steder over til at bli strøket med bue. Dens „sympatiske strenger" som i uforandret harmoni altid akkompagnerer melodistrengen, kan man ville gjenkjende i hardingfela's understrenger. (Instrumentets lærde navn er „organistrum", dets folkelige mange steder „bondelire").[1])



Symfoni („organistrum").

Med hensyn til ovennævnte vidnesbyrd fra 1619, saa maa man kanske omgaaes det med varsomhet, eftersom instrumentnavnene ofte ikke er saa særdeles faste; da „symfoni" simpelthen betyr „samklang", kan det godt sigte til ett eller andet flerstrenget instrument, og f. eks. være et andet navn paa det straks efter nævnte „langspil".

Spillemand med „bondelire" (symfoni).

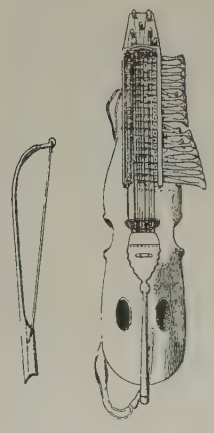
Et par instrumenter som i den gamle litteratur ofte blir nævnt side om side, er *gigja* og *fiðla*. Saaledes siger Snorre i „Ynglingasaga" om kong Hugleik: „I hirdi si hadde han mykje med allslags spelemenner, som spela paa harpe, gige og fele". Og fra 900-tallet er det nævnt en islandsk høvding Morðr med tilnavnet gigja, uten tvil fordi han var eier av (og mester paa?) et slikt instrument.

Mens det altid er tale om at „draga" (stryke) gigja, heter det i den første tid at „slaa" (klunke paa) fiðla; senere blir den ogsaa strøket; men et minde om den ældste spillemaate har vi i ordet „slaatt", som er et saa vanlig navn paa felenummer den dag i dag.

Vi har ingen direkte vidnesbyrd om hvad form den gamle gigja hadde; men efter billeder og skildringer fra andre

[1]) Paa det nederste billede side 11 ser man et slikt instrument i bruk; den anden person fra venstre sveiver, og den tredje former melodien ved at fingre paa tangentene.

land kan vi gaa ut fra at den hadde hvælvet bund og flatt lok, omtrent som en kløvet pære. Den har uten tvil, likesom fiðla, fra først av været et „knipse-“ eller „slag-instrument“, „klunkespel“, men gik tidlig over til at bli strøket med bue.



Svensk nyckelharpa (tangentfele)

Formen paa den gammelnorske fela (fiðla) kjender vi maaske likesaa lite til som vi er orientert naar det gjælder gigja. Men den maa ha hat flat bund og flatt lok[1]); men om den har hatt side-indskjæringer for buestrøket, eller om dette foregik oppe ved gripebrettet, har man ikke vaaget sig til at ha nogen sikker mening om.

Den omstændighet at benævnelserne „gigje“ og „fele“ i nyere tid er brukt om ett og samme instrument, berettiger os ikke til at anta det samme for den ældre tid. De er her aldrig identifiserte, men blir nævnt som forskjellige arter. Foruten den ulikhet som ovenfor er antat, maa man ogsaa formode at gigja har været mindre end fiðla (sml. den franske *gigue*).

Det kan være av interesse at drage *den islandske fiðla* med ind under behandlingen av det gammelnorske instrument av dette navn.

Om denne siger Bjarne Thorsteinsson i sin bok om de islandske folkemelodier følgende:

„Fela er et svært gammelt instrument hos os og virkelig nationalt, og rimeligvis ældre end langeleiken. Den svenske reisende Uno v. Troil saa en fele her i landet 1775 og beskriver den, men ikke nøiagtig. Konferentsraad Magnus Stephensen skildrer den ogsaa, men ikke indgaaende, og siger at den paa hans tid (omkr. 1800) var blit noksaa sjelden. Den blev, efter hans fremstilling, laget slik at tvundne hestehaars-strenger blev strammet over en avlang, hul trekasse, og paa dette instrument blev der spillet med en bue av hestetagl.“

Dansk fele fra ca. 1400.

Interessant er følgende bemerkning av Gisle Konradsson: „Det var gammel tro, at alver og forskjellige underjordiske væsener søkte meget til slike steder hvor man spillet paa fele.“ Det er et islandsk sidestykke til vor legende om „underjordisk musik“ (se det følgende).

Om form og utseende siger en anden hjemmelsmand (Helge Sigurdsson): „Felene var sedvanlig kortere og bredere end langeleikene, men hadde ikke som de nogen buet utvidelse i den brede ende. De hadde to strenger, fæstede til stemmeskruer i den ene ende og til

[1]) Efter professor Hannaas i hans bok „Hardingfela“ s. 19.

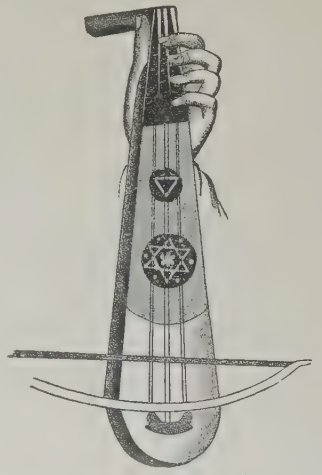
messingnagler i den andre. Der var en „notnastokk“ (skalabaand) under strengene. Dertil hestehaarsbue.“

For at komme helt paa det rene med hvorledes dette utdøende instrument saa ut, fik den før nævnte islandske folketonesamler en snekker, som særlig kjendte til dette emne, til at lage et eksemplar til ham. Det beskrives paa denne maate:

Svensk fele fra 1400-tallet.

„Fela er en avlang kasse, med sider, ender og bund (d. v. s. lok, da den som paa langeleiken vender op). Sidefjælene og bunden er av svært tynde fjæler; kassen er omtrent 78 cm. lang, 14 cm. bred i den ene ende og 17 cm. i den andre, og 14 cm. dyp. Denne kasse blir altid snudd op ned naar man spiller (saa at bunden kommer i veiret; den blir herefter kaldt lok). Op fra lokket tæt ved den bredere ende staar to runde trænagler, 13 cm. høie, og de var sedvanlig dreiede; de laa ned gjennen lokket et litet stykke ind i fela tæt ved tverstykket; de stod i en avstand paa ca. 7 cm.; der var et lite hul gjennem dem øverst oppe. Paa utsiden av det andre endestykke var der 2 nagler med 7 cm. mellemrum. Der var 2 strenger paa den, som begge var fast surrede til hver sin av disse nagler, og saa gik strengene op over kanten som var en smule høiere end loket, og videre paa skraa op til den øvre ende av trænaglene ved den andre enden og gjennem hullet der. De stemtes ved at dreie disse nagler og surre strengene om dem.

Med fela fulgte en liten, utskaaren, tynd fjæl. ca. 14 cm. lang og 4—5 cm. bred; denne presset man ind under begge strenger, saa nært op til den smale ende av fela, at strengene holdt fjælen fast. Derved blev den tonende del av strengene noget forkortet, og tonen følgelig forhøiet. Strengene var som regel av messingtraad, stundom av staal og stundom av sølv, og temmelig tynde. Der fulgte en bue av taglhaar, som man strøk paa strengene med; den blev indsat med harpiks. Strengene blev begge stemte i samme tone og saa høit som man trodde de taalte.



Orientalsk „rebab“ (gige).

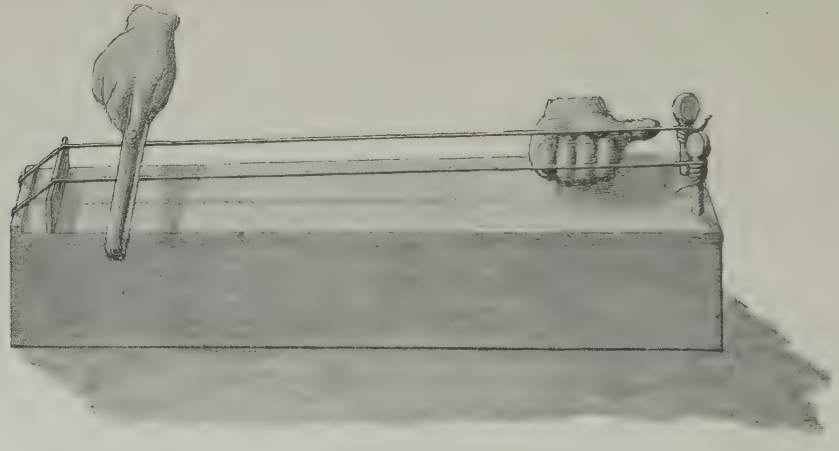
Den spillende snur fela slik at den brede ende kommer til venstre og den smale ende — med den lille fjæl — til høire. Man holder buen i den høire haand og stryker paa en av strengene eller paa begge, paa venstre side av den nævnte fjæl (som ofte kaldes „brettet“). Venstre haands fingrer frembringer „noterne“ (de forskjellige tonehøider) paa den maate at man bøier haanden halvt igjen mellem felelokket og den streng som er spilleren nærmest; haandbaken vender ned. Saa støtter han „ryggen“ paa det forreste led paa tommelfingeren op mot strengen og berører den dertil med de øvrige fire fingre saaledes at negleryggen slaar paa strengen — avvekslende, eftersom melodien kræver det. Enkelte brukte ogsaa fingerkjødet ved negleroten til at gi tonerne med. Ikke sjelden hænder det, at den spillende maa flytte tommelfingeren bortefter strengen, dersom melodien har stort toneomfang. Man lot som oftest fela

staa paa et bord under spillet, og man spillet staaende eller sittende. Men der var og dem som foretrak at sætte den paa en fjæl paa sine knær..."

Saa vidt Bjarne Thorsteinsson og hans hjemmelsmand. Hermed stemmer ogsaa følgende linje av en gammel islandsk gaade, hvis opløsning skal være fela:

„Man vender haandryggen til hende."

Naar man efter denne beskrivelse fæster opmerksomheten ved hosstaaende gjengivelse efter gammel skulptur paa Tromhjems domkirke (12. aarh.), kan man vanskelig verge sig for det indtryk, at dette netop maa forestille en spillemand med islandsk fiðla. Vistnok ser strengene ut til at være flere end 2 — nær-



Rekonstruktion av islandsk fiðla (efter beskrivelsen).

mest 4; men instrumentets form, holdning og bruk forøvrig synes stemme paa en prik. Og at manden vender haandbaken til felelokket er tydelig nok. Rigtignok synes han at gripe omkring strengen i steden for at berøre den paa undersiden. Men paa denne maate faar billedhuggeren ialfald vist haandens stilling. Morsomt er det at lægge merke til ansigtets nordiske — for ikke at sige norske — type; man synes formelig man kjender denne joviale spillemand og visesanger (se billedet paa følgende side).

Er det nu saa, at det her avbildede instrument er det nysbeskrevne, saa melder det spørsmaal sig, om instrumentet ikke likesaavel er norsk som islandsk, saa at det bent frem er *den gamle norske fela* vi her har for os. I saa fald er det vel en landsmand av os som billedhuggeren med et saa elskværdig lune har fremstillet.

Islændingene har hat en merkelig evne til at bevare den arv de tok med sig fra moderlandet Norge. Likesom deres sprog endnu stort set staar paa det standpunkt som vort før Havrsfjordslaget, saaledes er der meget som taler for at de ogsaa har beholdt denne feleform i hovedsaken uforandret siden de fik den. Overgangen fra knipse- eller klunke-instrument til stryke-instrument ser efter dette ut til at ha foregaat allerede i 1100-tallet.

— Med hensyn til den musik som blev fremført paa dette instrument (likesom ogsaa paa gigja), gjælder det samme som er nævnt om harpeslaattene; meget av den har visselig — mer eller mindre tro, i større eller mindre utstrækning — holdt sig til vore dager. Ikke saa faa av vore slaatter for hardingfele viser sig at ha røtter langt tilbake i middelalderen — somme ved det umiddelbare indtryk de gir, eller sin arkaiske form, andre dertil likefrem paa grund av sit navn og de sagn som følger dem.

Stenskulptur fra korhvælvingen i Trondhjems domkirke (12. aarh.).

2. VOKALMUSIK I OLDTID OG MIDDELALDER

Eftersom vore opskrifter av folkemelodier er av forholdsvis ny dato, er det en selvfølge at vort kjendskap til sangen i gammel tid maa bli ytterst sparsomt, og at man her for en stor del maa nøie sig med gisninger.

Da man imidlertid tør gaa ut fra at der er en viss overensstemmelse mellem instrumental- og vokalmusikken hos et og samme folk indenfor et bestemt tidsrum, kan man vel i nogen grad slutte fra den ene til den andre art av tonedyrking i vedkommende periode.

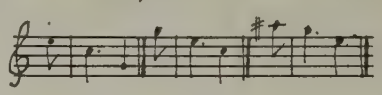
Man maa nemlig kunne regne med, at det tonemateriale som man behersker med sine „spel-gogner", det staar ogsaa samtidig til raadighet for den menneskelige stemme, om ikke i omfang, saa likevel i diatonik.

Toner med oktav-avstand har rimeligvis været det første intervall som er blit uttrykt i sang[1]). Og dersom den videre utvikling har fulgt fremstillingen av

[1]) Sml. at avstanden mellem mands- og kvinderøsten netop er omkring en oktav; man kan som en begyndelse tænke sig „samme" tone sungen av mand og kvinde.

flere og flere naturtoner (sml. omtalen av bronceluren), kan man nok gaa ut fra at man alt tidlig er naadd frem til at gjengi durtreklangen i sang.

Denne formodning om efterlignelses-trang kan man se stadfæstet, ikke bare i at man paa strenge-instrument (langeleik, fele) ikke saa sjelden hører fremstillet typiske lur-intervaller, men ogsaa ofte i sang, helst i ku-lokk o. l.:



Længer tid tok det selvsagt, før man fik utviklet en hel diatonisk skala; fremgangen tør i sang ha været den samme som er antat for strenge-instrumentenes vedkommende (sml. ogsaa at highlander'en endnu mangler 4. og 7. trin). Det later ogsaa til at ha været en vekselvirkning mellem spil og sang, saa at de gjensidig har paavirket hverandre; saaledes gir skalaen paa langleiken bestemt indtryk av at være utformet under indvirkning av sang.

Hvorledes man fra først av forholdt sig med 4. trin i dur (og 6. i moll), kan vel neppe avgjøres; de gamle sekvenser har som regel dette intervall „rent"; men det er at merke at disse opskrifter ikke repræsenterer norsk folkelig syngemaate, derimot fagmæssig utførelse, tillært fra større og ældre kulturcentra i utlandet. Likevel er der ved disse gamle kvad somme ting som tyder paa ialfald en viss overensstemmelse med folketoner hos os; man tænke paa Magnus-hymnen, som netop har forstørret kvart (lydisk skala).

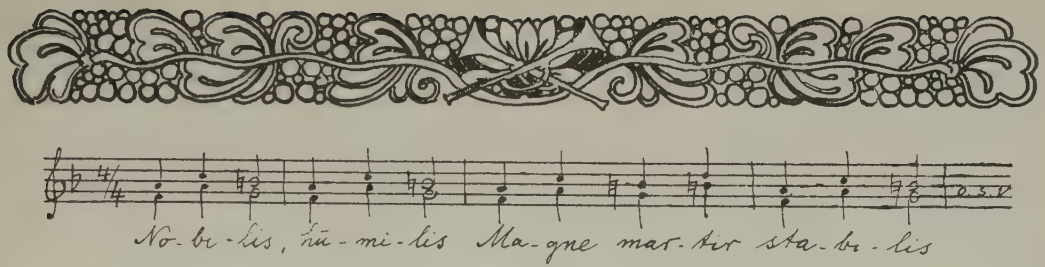
Merkelig nok træffer vi, som allerede i første avsnit berettet, ogsaa i aktstykker fra Norges middelalder paa det samme fænomen som i mere moderne optegnelser: at jonisk og lydisk skala optrær side om side. De vanlige notetegn hadde den gang likesaalitt som nu uttryk for mindre toneavstande end kromatiske halvtoner. Alt fra Lindeman av er det imidlertid i vor folkemusik paavist kvarttoner[1]), og disse blir av langeleiken utvilsomt tillagt en ærværdig ælde. Man kan derfor ha en, som det synes, berettiget formodning om at folkesangen allerede i den tid det her er tale om, bl. a. har benyttet sig av en skalakvart som laa mellem ren og forstørret.

Siden denne sekvens, som ogsaa før paapekt (side 6), har stort musikhistorisk værd, bør hitsættes et par takter av den til en karakteristik:

[1]) Ja, alt saa tidlig som 1813 kan man finde disse „irrationelle" tonerne konstatert, i det folketonesamleren C. E. Steenbloch da skriver:

„... Desuden er det saare vanskeligt at bringe hine Toner fra Oldtiden paa Papiret efter vort nu brugelige Musik-System; de ville altid tabe meget endog ved den indsigtsfuldeste Kunstners Behandling, da de ofte aldeles afvige fra den Toneart, hvortil de synes at henhøre, og lade sig ikke lettelig tvinge ind i den fremmede Form."

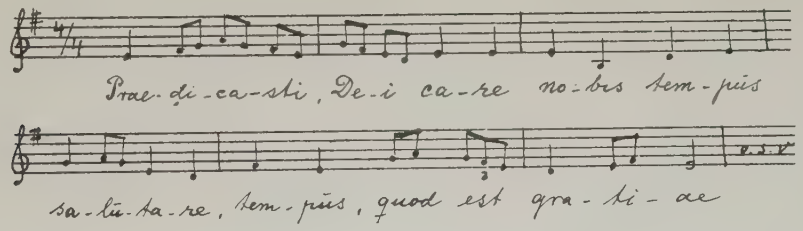
Og Lindeman skriver i 1848: „Vanskeligheden ved selve Optegnelsen af Melodierne bestaaer ... fornemmelig deri, at man saa ofte faaer høre Toner, der ere en Qvart-Tone høiere eller dybere end de brugelige, d. e. Toner, som ligge midt imellem vore Halvtoner..."



Man kan vel si, at likesaavel som den lydiske karakter styrker formodningen om norsk ophav for hymnen, saa vidner denne paa sin side sterkt om lydisk skala i gammel norsk folkemusik[1]), om der likevel kan være spørsmaal om graden av lydisk i denne sammenhæng (sml. nederste halvpart av langeleikskalaen).

Da vort tempererte system er en forholdsvis ny opfindelse, maa man vel vogte sig for at lægge skalaer fra vore moderne orgler eller pianoer til grund ved bedømmelsen av de gamle intervaller.

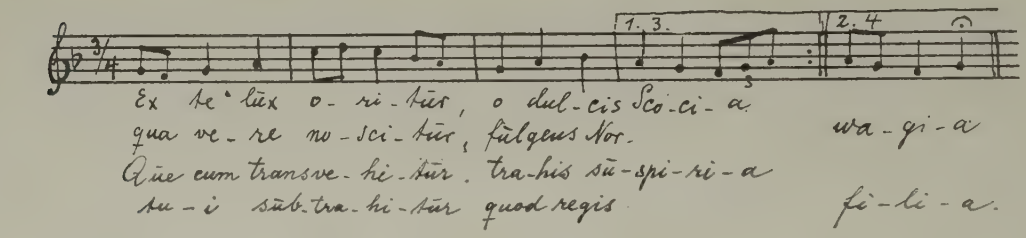
Side 23 er omtalt onsdagslovsangen for st. Olav („Postquam calix"). Denne har — trods sit fremmede ophav — en saa egte norsk folkelig klang, at man kunde tro den var optegnet som visemelodi i en av vore fjelddaler. Man merke bl. a. den lave ledetone:



Endnu skal nævnes en sammen med Magnushymnen funden sekvensformet komposition, som vistnok ikke er kirkelig, men som til gjengjæld er fremgaat av en i høieste grad celeber begivenhet, nemlig kong Eirik Magnussons bryllup i Bergen 1281 med Margareta, datter av kong Aleksander III av Skotland. Dr. Reiss antar at sangen har været foredraget til dans. Og med daktylisk scansion synes den at frembyde en menuettlignende rytme (eller kanske kimen til springdans?).

Indledningsstrofen meddeles her:

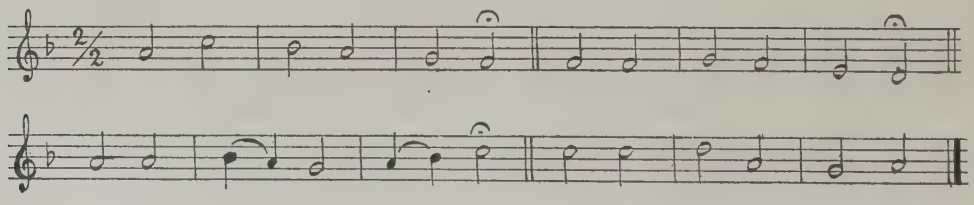
[1]) Som et vidnesbyrd om dette kan man betragte, at anden halvpart av Griegs „Skjær og ø" (av „Barnlige sange") er næsten identisk med „Nobilis". Uten at kjende til denne har komponisten netop ved disse lydiske klange forsøkt at virke hjemlig paa barnesindet.



(Fra dig, du yndige Skotland, gaar der op et lys, hvori man grant skjelner Norge i straaleglans. Naar det føres over havet, sukker du, fordi din konges datter blir tat fra dig).

Om disse gamle note-opskrifter til latinske tekster gjælder det selvfølgelig, at de — trods den folkelige karakter enkelte av dem har — hadde sin rette hjemstavn mellem prester og lærde. Anderledes kunde man kanske vente at forholdet var med melodier til gammelnorske kvad, om slike findes.

Det er — som rimelig kan være — islændingene som har ført til os melodier som bent frem er knyttet til skaldevers og eddakvad. Et eksempel er den før (s. 24) meddelte „Ár var alda," som imidlertid blir sat i forbindelse med kirkemusikken; mere folkelig synes melodien til Egil Skallagrimsons selvbevisste barnevers: „Þat mælti min móðir" at være:



Foruten den joniske er ogsaa den lydiske skala sterkt repræsentert i den islandske folkesang; man mener at den s. 6 omtalte „tvisong" kan være aarsak i dette fænomen.

Ellers er det vel mulig at materialet til en skala med „ren" kvart først er kommet til vort land sammen med boklig lærdom og høiere literær dannelse, og at man tidligere bare brukte den høie eller halvhøie kvart.

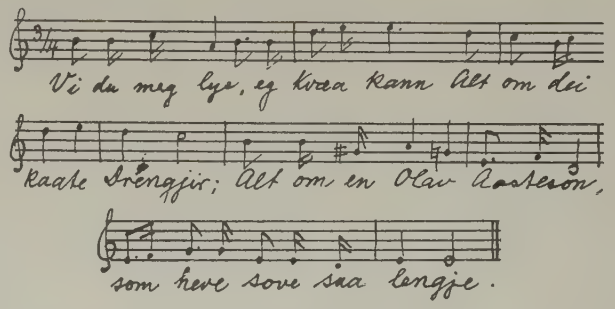
Lad os saa se paa et par eksempler fra vort eget land, som det er grund til at tro skriver sig fra gammelnorsk og mellemnorsk tid.

Om noteopskriften til „Draumkvædet" siger Jørgen Moe (1847): „Musiken er nedskreven af Hr. Lindeman efter Hr. Ivar Aasens Sang. Desværre kjendte denne ei Omkvædets Melodi."

Som bekjendt er teksten til „Draumkvædet" fra ca. aar 1200; og det er meget som taler for at tonen — som er i frygisk skala — ikke er stort yngre. Den æoliske variant kan være en noget yngre form; men at den ikke er helt moderne, viser den lave ledetone. Det er denne sidste form som fortrinsvis har faat navn av „den gamle stevtonen."

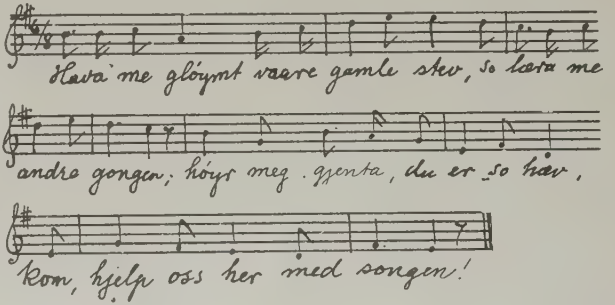
DRAUMKVÆE

Noget langsomt



Melodien til „Ramnebrudlaupet i Kraakelund" kan man antagelig ogsaa regne for middelalderlig. Vistnok er teksten forfattet (eller redigert?) først ca. 1645[1]); men den har berøringspunkter med gammelnorske kvad[2]); og noget tilsvarende kan visst ogsaa gjøres gjældende for tonens vedkommende. (Den er i vore dager mest kjendt som melodi til „Yderst mot Norden lyser en Ø").

Sammenlign hermed følgende variant som er knyttet til en sang (stevleik) i skuespillet „Ervingen" av Ivar Aasen:



Den har det til fælles med den foregaaende, at den er en værdig molltone med en viss kirkelig slut. Endelig er her melodi til omkvædet, og det av en form som høver i Draumkvædet, Bendik og Aarolilja, Falkvor Lommannsson o. fl. Vi har tydeligvis her at gjøre med virkelig „gamle stevtoner" (som ogsaa for en stor del passer til det gammelnorske versemaal ljodaháttr), om der end paa den gamle schablon i senere tid kan være komponert nyere melodier. Alderen paa et saa freidig eksemplar som tonen til Falkvor f. eks. (i nyere tid knyttet til „Høie Fjeld, det gjør Himlen trang"), er det saaledes vanskelig at uttale sig om.

Hertil kan føies, at mange folkemelodier ved diatonik og takt eller hele sin stil gjør et svært gammelt indtryk, f. eks. „Paa Grønalihei", „Unge Raamund", „Rolandsvisa", „Aasmund Frægdegjevar", „Sigurd og trollbrura"[3]) o. fl.

[1]) Av presten Arnfinn J. Breder.

[2]) „Hàrbarðs-ljoð" og „Lokasenna" i den ældre Edda.

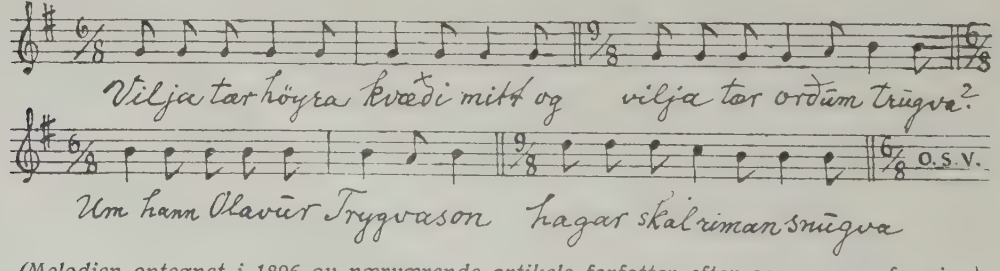
[3]) Dette er det „gammelnorske emne" som Grieg bygger sin orkester-romance paa; teksten skal være fra ca. 1730; men melodien gjør unegtelig et betydelig ældre indtryk.

Da de fleste, eller i alfald bedste, av vore folkeviser er fra middelalderen, vil naturlig en stor part av melodierne, og det ikke den daarligste, bli at datere langt tilbake i tid.

Bøiledans og sverddans. (Efter Olaus Magni).

Likesom Island supplerer vor viden baade om den gamle norske instrumental- og vokalmusik, saaledes spiller Færøene en lignende rolle naar det gjælder sang og dans. Derfra er som bekjendt sangdansens („folkevisedansens") fornyelse i vort land kommet, grundlagt paa former som en gang var fælles for hele det norske landomraade (og for nord-vest-Evropa ellers).

Merkelig er den 7-taktige periode som saa ofte anvendes i den færøiske dansevise; denne blir saaledes, som det synes, endnu mer overensstemmende med ljoðaháttr (2+2+3 tunge taktdeler i halvstrofen):



(Melodien optegnet i 1896 av nærværende artikels forfatter efter sang av en færøing).

Saaledes er norsk historie (Svolder-slaget) emne for selskabelig underholdning der borte den dag i dag. Men det er sine egne forfædre de tænker paa, naar

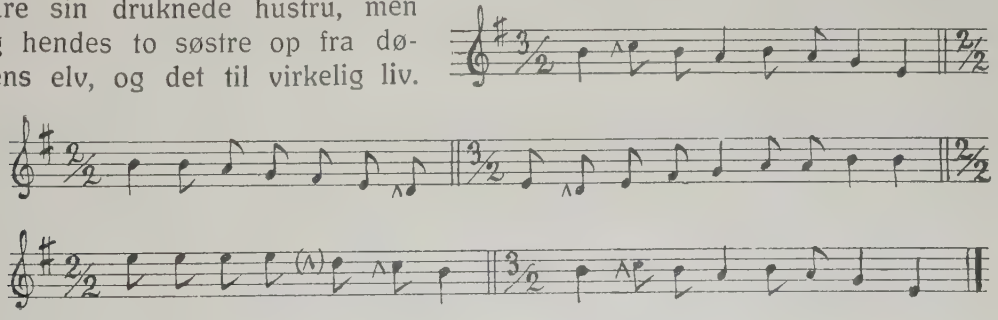
omkvædet slutter med: „Glaðir riða Noregs menn til Hildurs ting“ (ɔ: kampen). De har ikke glemt sit norske ophav.

Ogsaa vor middel-alderlige sagnverden er repræsentert hos disse øboere; et vegtig tilskud bl. a. til vor Sigurd-digtning finder vi saaledes hos dem: det lange Sjurðarkvæði. Denne vises omkvæde (5-taktig; se nedenstaaende note-eksempel) prenter ind, likesom Hylestad gamle stavkirkeportal, hovedmomenterne i Volsungasaga:

Grane bar gullet av heide,
Grane bar gull av heide.
Sigurd svinga sverdet i vreide.
Siger han
paa ormen vann.
Grane bar gullet av heide.

Sigurd dræper dragen (ormen) Faavne. Træskurd fra Hylestad stavkirke.

Det er før paapekt hvilken magt og virkning den gamle literatur tillægger musikken; vi saa det av citater baade fra sagaer og kvad. Vi finder lignende vidnesbyrd fra folkevisene, f. eks. „Dei tvo systerne“ og „Villemann og Magnhild“. Likesom den leiede skuespillertrup i „Hamlet“, saaledes vækker den til harpe omskapte myrdede søster den onde samvittighet hos den forbryderiske og falske brud. Og den sidstnævnte vise fremstiller for os intet ringere end en norsk Orfevs, som spiller ikke bare sin druknede hustru, men og hendes to søstre op fra dødens elv, og det til virkelig liv.



Det er likevel at merke sig, at det helst er instrumentalmusik det her er tale om; den ser ut til at ha staat i høiere kurs end sangen. Men begrepet er visselig ikke saa trangt som det høres ut til[1]); naar det saaledes i gammel tid mellem undervisningsgjenstandene for en yngling av „the upper ten" er nævnt „harpespel og skaldskap", maa man rimeligvis ogsaa ved en av delene underforstaa sang[2]).

Sigurd Faavnesbanes 'hest Grane med guldkløv paa ryggen.

Literaturen har ogsaa tidlige merker av det indtryk som vakker sang gjør paa det mottagelige sind. For eksempel den kirkelige.

Insiste canticis,
mater ecclesia!

saaledes sang klerkene i Nidaros hver olsokhelg fremfor den talrike andægtig lyttende skare — aarhundre efter aarhundre.

Rørende er skildringen av hvor betat kong Knut den mægtige (995—1035) blev av munkesangen fra det engelske kloster, saa at han improviserte:

Merrie sungen the muneches binnen Ely,
ða Cnut ching rew ðer by.
„Rowed, cnites, naer the land
and here we þes muneches sæng!"

(Oversat til dansk):

Liflig sang de munke af Ely,
da Kong Knud roede der forbi.
„Roer, baadsmænd, nær til land,
at vi kan høre munkenes sang!"

Man erindre sig ogsaa Hamarkrønikens vakre ord om at „den som ikke havde et stenhjerte, maatte græde av glæde over de deilige salmer" (side 20).

Ogsaa den dragende magt i den folkelige sang kan man finde gamle spor av. Saaledes fortæller Snorre (i „Soga um Inge"): „Daa kongen (Sigurd) reid gjenom garden, høyrde han inne i eit hus slik fager song, at han vart reint hugteken, og reid burt til huset og saag inn; og der stod det ei gjente ved ei kvern, og song so utifraa vent, medan ho mol."

[1]) Sml. vore tidligere nationalsanger med de obligate allusioner til en imaginær harpe.

[2]) Omvendt benævntes musikken gjerne som „song-list", „song-idrott", og et musikinstrument „songføre".

Det er de sterke stemninger og følelser sangen tolker eller vækker.

Myllardottri dansar og kved
og slær ihop rimet[1]) med fotom.
So gjeng ho seg paa leikarvollen
Halvor kongen i mote.

Ja ogsaa i visene begynder sangen at titte frem og faa sin hyldest. Typisk synes „Inga Litimor" at være; den fortoner sig som en poetisk videreførelse av Snorres ord:

Inga Litimor paa handkvern i kongsgarden mol;
ho kveder dei smaa visone av ljos og liv og sol.
— Aldri nokon kunde kveda
som ho Litimor, den unge og den vene.

Og alle kongens sveinar vart kalla for sin drott:
„Kven var det no som leika den vene harpeslaatt?"

Til svara kongens drenger: „Me harpa hev forgjett;
det er ho Inga Litimor som syng so vent og lett."

Merkelig nok skal ogsaa her den tonende menneskestemme løfte sig op fra harpespillet (som den først forveksles med) — som en sommerfugl fra sin larve — for siden at føre sin selvstændige tilværelse.

Sangdans fra middelalderen.

Norske folkeviser blir omtalt første gang i 16. aarh. Absalon Persson Beyer nævner et par i sit verk „Om Norgis rige." Den ene er om Alv Erlingsson — „som visen lyder, den de end om hannom quede lydendis saa:

Synden seigle de tyske mend
baade med mel og oc malt,
Alffven ligger i Ørsund,
tager fra dennom alt."

[1]) Efter en anden opfatning: „slær uppi remi" ɔ: spænder op i takbjelken.

Den andre handler om Margrete av Nordnes („den falske M."). „Om hende er oc en vise giord etc."

Desværre er ingen av dem bevaret til vore dager[1]); men vi ser av den meddelte prøve, at versemaalet er det samme gamle, som vi kjender fra saa mange andre viser. Melodien tør da ha været en eller anden av dem vi har andensteds fra („den gamle stevtonen").

Vi ser paa denne maate at musiklivet her til lands i oldtid og middelalder har været forholdsvis rikt, baade paa det instrumentale og vokale omraade. Det har fulgt med i fremveksten av folkelivet og git uttryk for dets trang, tolket de forskjellige stemninger og følelser, musikken sorg og glæde og sanserus, sangen tillike elskhug og spott, fantasi og skjemt, ja enda til vor nationale historie.

3. INSTRUMENTALMUSIK FRA 16. AARHUNDREDE TIL VORE DAGER

De eneste folkelige musikinstrumenter fra middelalderen som har holdt sig i bruk til vore dager (eller bortimot det), er *luren* (og andre gjæter-instrument) og *langeleiken*. Den sidste er nu for længst paa de fleste steder gaat av bruk, og omraadet for de første indsnevres dag for dag.

Ett instrument derimot ser ut til at ta luven fra sine forgjængere og konkurrenter: *hardingfela*. Denne er en nyskapning fra aarhundredet efter reformationen (ca. 1550—1650).

Vi saa i forrige tidsrum forskjellige famlende forsøk paa at fremstille et brukelig stryke-instrument (symfoni, gigja, fiðla); men de førte længe ikke til noget positivt resultat. Først i reformations-aarhundredet ser det ut til at komme fart i saken. Dette aarhundrede førte i vide strøk med sig en opvaakning av menneske-aanden, som ikke blev uten gjenklang mellem de norske fjeld.

Det kan ikke undre os at det er paa Bergens-kanten at vi først merker pustet av den nye tid. Som tidligere det politiske, saaledes laa nu det økonomiske tyngdepunkt der, og følelsen av endelig at ha beseiret hansaforbundet maatte skape det glade fremtidshaab, som under sine vinger gav ly for musikalske nydannelser.

„Fele" (fedle, feyle) blir nævnt flere ganger av Absalon Persson. Det heter f. eks. i hans dagbok: „30. mars 1564 var Nils orgemesters søn døpt ok var

[1]) uten for saa vidt som den sidstnævnte endnu lever paa Fær-øene, hvor den er optegnet under navn av „Margrétu-kvæði".

kalled David; kan ske at han kunde vorde en harpere, efterdi faderen er en feylere" (ɔ: felespiller[1]). Og senere: „7. september 1571 døde een vng mand, hed Christiern Sefrinson, fød i Julland hos Aalborrig, han kunde spele paa fedle".

Næste gang ordet blir nævnt, er 1646 i „Den Norske Dictionarium": „Haar-Gie kaldis en Bonde feyle."

Her er for første gang (som det synes) bondefele sat op som motsætning til by-fele. Med andre ord: omkring 1650 maa hardingfela i det store og hele være fast utformet. Og det viser sig ogsaa at være tilfældet. Dette billede viser os den ældste kjendte hardingfele, som bærer aarstallet 1651 (1652?).

Av stort værd for bedømmelsen av dens fremvekst av tidligere former er at den snart kaldes gige, snart fele. Dictionariet av 1646 kaldte den saaledes „haargie", d. v. s. hordagigje (g. fra Hordaland).

Like ens heter det i et norsk kvad fra 1695 (fremført i Kjøbenhavn ved kronprins Fredriks bryllup):

Kjære Olav, gjer deg lystig!
Burt og ta hit gigja di!
Njot og drikk deg rett utyrstig;
spel ei lita brure-ri! (ɔ: slaatt).

Mindre kan det ha paa sig at Welhaven skildrer bryllupsmusikken paa Voss („Øvre Flage") i ældre tid saaledes (i „Asgaardsreien"):

Og lystig durede trommer og giger.

Større betydning maa man tillægge, at hardingfela den dag i dag kaldes gigje, saaledes i Ytre Sogn og i Fjell i Nordhordland, likesom altsaa tidligere i Sunnfjord (hjemstedet for forfatteren av Dictionariet).

Instrumentet synes saaledes at være fremgaat av en sammensmeltning av de to gammelnorske: gigja og fiðla. Den lod-rette sidevæg („trøsk"), tillikemed at laak og bund er ensdannede, maa være arv efter fiðla; men da denne hadde flat bund og flatt laak, kan man i den utbulede form som hardingfela har, se

[1]) Han var fra Hjaltland, men hadde studert musik i Kjøbenhavn.

et minde om den mandolinlignende gigja[1]), (Sammenlign at den evropæiske violin ofte blir kaldt „flatfele", i motsætning til den mer hvælvede hardingfele).

I det 16. aarhundrede viser det sig i store deler av Evropa en febrilsk virksomhet for av de gamle feleformene (fiddle, fidele, vitula etc.) at fremstille nye, som mere kunde svare til de sterke krav paa frigjøring av personligheten, som renæssansen vakte. Det er melodidannelsen og buestrøket som nu for alvor gjør sine krav gjældende. Seierherre blev paa 1600-tallet den italienske *violino,* og alt eftersom den i de forskjellige land kom til at paavirke utformningen av den ældre „fele", kom ogsaa det nye italienske navn paa mange steder til at fortrænge det gamle.

Fra 1766 har vi den første „Efterretning om Viol-Mageri" her til lands, nemlig „i Vigøers Præstegield i Hardanger". Forfatteren[2]) siger her: „Isaak Nielssen Botnen . . . har i sin Ungdom, omtrent 1670, af en Person navnlig *Lars Klark,* der var som en slags Skoleholder, læret de første Begyndelser til Fiol-Magerie".

Men baade om denne Klark og om „Botne-karane" (den nævnte Isaak og dennes søn Trond og svigersøn Sjovat, som alle dyrket den omtalte kunst eller haandverk) heter det at det var (evropæiske?) „fioler" de laget; ordet „fele" (bondefele) forekommer ikke i efterretningen.

Likevel er den ældste kjendte hardingfele ældre end det omtalte „fiolmageri" nemlig som sagt fra aar 1651. Og dette instrument bærer indskriften „Ole Jonsen Jaastad". Denne Olav var lensmand i Ullensvang ved den nævnte tid og senere, og blir siden omtalt som „Olav med hatt". Hans fele har 4 strenger og 2 understrenger. Og som bekjendt er det tilstedeværelsen av de sidstnævnte som er det vigtigste skillemerke mellem violinen og fela. Hvor er nu disse kommet fra?

Uforanderlig medklingende toner er fast bestanddel i primitive folkelige instrumenter; harpen er jo basert paa dette, og vi fandt det hos langeleiken (sml. ogsaa den skotske sækkepipe). Dertil blev der i England fra ca. 1550 av, laget „feler" med understrenger; dette kan neppe ha været ukjendt for ialfald det vestlige Norge, særlig Bergens-kanten. Man kan da ha grund til at mene at hardingfela er resultatet av en sammensmeltning av hjemlig arv og paavirkning utenfra.

Som før nævnt, ser det ut til at tallet paa overstrenger har været 3, ialfald

[1]) Denne hypotese er fremsat av professor Hannaas i hans bok „Hardingfela". Meget av hans opfatninger og oplysninger er her benyttet uten at kilden for hvert enkelt tilfælde er anført.

[2]) Presten Markus Schnabel?

til en viss tid eller ved visse feleformer[1]). Men snart blev 4 det vanlige. Større variation var det i tallet paa understrengene; de kan være fra 2, 3 og op til 6. Men efter nogen famling retter deres tal sig efter overstrengene, som tilfældet helst er med denslags instrumenter (sml. viola d'amore med 7 over- og 7 understrenger).

Foruten at hardingfela gjerne er noget mindre end sin italienske søster, og har mer hvælvet bund og laak, er særlig at lægge merke til at strengestolen, „hesten", foruten at være høiere for det dobbelte lag strenger, er flatere paa vort hjemlige instrument, saa at man der lettelig kan spille paa 3 strenger samtidig.

Om den nævnte Lars Klark maa vi anta, at siden hardingfela i hovedsaken var fuldt utformet paa hans tid (1670), saa har han foruten „fioler" (violiner) ogsaa laget feler; og end mer maa dette gjælde dem som tok arven efter ham. „Denne Lars Klark, som vi forøvrig ikke kjender nærmere til, har," sier Olafsen[2]) „rimeligvis været en fattig Student, som opholdt Livet ved at undervise Embedsmænds og bedre stillede Mænds Børn i boglige Kundskaber og Færdigheder... Han havde uden Tvil seet bedre Dage og i hvert Fald mere af Verden end Hardanger. Han var rimeligvis ogsaa musikalsk uddannet. . ."

Strengestol paa hardingfele i Bergens Museum (4 over- og 3 understrenger). Ornamenterne (sol og stjerne) er arv fra hedensk kultus.

Paa dette sted maa man ogsaa gaa litt nærmere ind paa den s. 41 ff. omtalte „underjordiske" musik. Fænomenet fra Stord, som er „oplevet og iagttaget" i 1696, omtaler blandt de underjordiskes instrumenter ogsaa „Geigen", hvilket synes at tyde paa at hardingfela, gigja, ved den tid ogsaa var kommet til Stord-øen.

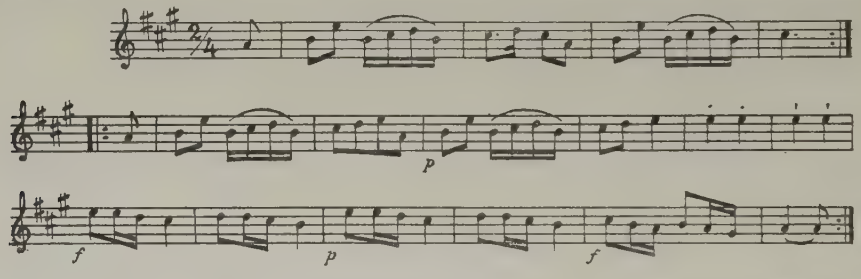
Den anden beretning er imidlertid ulike værdifuldere, baade ved sit dramatiske indhold, og særlig ved den medfølgende noteopskrift, som er det første norske folkelige musikdokument.

„I aaret 1695," skriver den s. 41 omtalte Hinrich Meyer, „da jeg hadde været i lære omtrent et fjerding-aar, hændte det at vi før jul prøvde hvad vi i helligdagene skulde spille. Hver uke, om lørdagen, kom sedvanlig en bonde med melk og smør til min læremester, Paul Krøplin, i Bergen. Medens bonden nu ventet paa pengene for sine varer, stod han og hørte interessert paa vor musikprøve. Da sa min læremester leende til ham: „I dag faar du ingen penger for dit smør og din melk; det du har hørt, er betaling nok. „Ha!" sa bonden; „den og den hente meg, høyrer eg ikkje det som likare er, kvar jol-aftan litt burtanfor garden, i fjellhamaren

[1]) Den fra aar 1695 opskrevne slaatt (cfr. s. 96) ser saaledes ut til godt at kunne være spillet paa en trestrenget fele med denne stemming: $\overline{e}$, $\overline{a}$, $\overline{\overline{e}}$.

[2]) „I gamle Dage".

der!" Da lo de til ham, baade min læremester og kantoren og organisten, som alle tre medvirket ved prøven, og sa at det var nok noget ganske andet han hørte. „Ja ja," sa bonden paa nyt til dem; „vil karane koma der upp i kveld" (det var netop juleaften[1]) „so skal de faa høyra at eg segjer sant." Da nu bonden var gaat, og man var færdig med spillingen, blev disse tre sittende i forundring, og drøftet spørsmaalet, om der kunde være noget i det bonden hadde sagt. De besluttet sig endelig til at gaa til det omtalte sted. Da de var kommet frem, og det led henimot midnat, kom bonden og sa, at det nu var paa tide at gaa bort til fjeldhammeren..." Her hørte de om sider den s. 42 omtalte „konsert". „Den paa titelbladet staaende melodi har jeg selv med egne ører hørt i fjeldet og særlig bevaret i hukommelsen", lægger Meyer til.



At meddelelsen vakte opmerksomhet bl. a. i Kjøbenhavn, viser dette brev fra professor Hans Gram (14. jan. 1741): „Min Collega Professor Holberg er baade Musicus selv, og tillige Landsmand med disse underjordiske Musici. Jeg har ikke længe med saa stor Attraa bedet ham om Noget, som forleden, da han blev saa complaisant, baade at synge og spille mig dette Klippestykke." Stykket later imidlertid ikke til at ha tiltalt ham, eftersom han tilføier: „Man maae tabe en Deel af forrige Høiagtning for dette Dværgepak."

Ved hjælp av note-opskriften kan vi reducere denne høist romantiske historie til sine rette dimensioner — det indtryk en halling, spilt paa hardingfele, har gjort paa den musikalske, men i øieblikket litet avbalanserte tilhører. Alle disse instrumenter som stemmes — hvad andet har det været end det møisommelige stræv med at faa alle baade over- og understrenger i sit rette „stille"? Og som bekjendt kan instrumentet i en mesters haand fremtrylle utrolige klangvirkninger og hørselsbilleder.

Hardingfelerne fik snart en stor utbredelse. I den før nævnte „Beretning" av 1766 heter det om Thrond Botnen at han „har aarlig en stor Debit paa sine Fioler. Thi de føres til Røldal, Kongsberg og længer i stor Mængde. Thrond har derved sat sig i en meget god Tilstand." Og Catharinus Elling siger i „Vore Slaatter" om hardingfela, at den nu „er det gjængse Instrument i Telemarken, Valders, Hallingdal og paa Vestlandet fra Hardanger over Voss, Sogn optil

[1]) „Jeg har," siger Berggreen, „forvisset mig om, at Juleaften 1695 virkelig faldt paa en Løverdag."

Nordfjord. Over Resten af Landet er den almindelige Violin i Brug; dog kan det bemærkes, at Hardangerfelen synes at vinde Terræn og at udbrede sig til Strøg, hvor den almindelige Violin før var eneherskende. Dette hænger naturligvis sammen med den nationale Strømning..."

I et kvad fra 1729 til et bryllup i Bergen taler digteren (Ole Camstrup fra Etne) om „ein Feyle". Men mesterstykket mellem denslags poem, „Bonden i brudlaupsgarden" fra 1734 (av Michael Heiberg) gir os langt vigtigere musikhistoriske oplysninger.

Og rett som dei sat uppmed bordet og sleit,
so høyrd' eg det lét som det vøre ei geit;
det braka, det knurra og bura.
Eg kann inkje segja; det lét so for stygt;
då kom der ein villtysk og strauk paa ei lykt,
og andre på felone skura.

Og sume dei bles uti kjeppar og stong;
ein åt på ei pølse, var tri alner lang;
han beit uti pølsa og hikka.
Eg trur nok den pølsa var mergjeleg heit;
for fingrane likka so tidt som han beit,
og augo, dei stod som ei brikke.

Her ser vi den norske almuesmand eller bonde staa ansigt til ansigt med det sterke ind-ryk av nye instrumentformer — særlig hos overklassen — i vor store økonomiske opgangs-periode. Klarinetter, oboer, fagotter (eller hvad det nu er), blir av „den dumme bonde" fortolket og misforstaat paa løierlig vis. Han savner de ned-arvede kulturformer, og sier om bruden:

Sølvbeltet var burte; ho kruna ei bar.

Og han sukker:

Eg såg ikkje heller ei lefse.

Men fela kjender han igjen med et stort smil.

Allerede 1711 synes det samme fænomen at ha faat et lignende uttryk, og det i selve Kristiania. Til en fest der paa kong Fredrik IV's fødselsdag (12. oktbr.) blev det da digtet et kvad hvori følgende vers forekommer:

Knapane[1]) kom upp å danse;
møyane kunde bra svanse,
ut alt golvet nigje
og vride;
krokut, krumt og skeivt
det var gildt og gjævt;

[1]) ɔ: guttene (Knaben).

golvet vart og sleipt.
Inkje var der langleik
ell' harpe;
men dei bles i luren
den skarpe.

Sammenlign ogsaa dette vers av en bryllups-vise fra 1743 av Numedals-presten Augustinus Flor:

Sea vil me til å småkå
god konjak i store glas;
dei so må te takke tåkå
med ein liten tribulas,
som han Ader han skal gjera
på si massing tunne-gjord.
Me vil ynskje: „Lykksam vera
Kari med sin lisle Tor!"

Digteren oplyser i en note: „Ader var en Musicant fra Kongsberg, som medens der blev pocalizeret, musicerede paa sit Valdhorn, det Bonden mente at være en Tønde-Gjord af Messing."

Sammen med træblaasere gjør altsaa ogsaa messing-instrumenter sit indtog i de konditionerte lag, til fortrængsel for de hjemlige strengespil.

Av dette faar vi ogsaa et sterkt indtryk av at ledelsen i musik-livet litt efter litt glir ut av hænderne paa bønderne og over til embeds-mændene[1]), noget som her maatte betegne et brudd med det ned-arvede.

Av en slags selv-opholdelsesdrift har da folkemusikken paa sin side saa at si kapslet sig ind i fastere former; men dette gjør den i vore øine endnu mer sæipræget som folkemusik.

Det er ogsaa først ut i 1700-tallet at slaatte-spillet tar til at gripe om sig — særlig paa hardingfele, men ogsaa paa flatfele (violin). Høiest naar imidlertid kunsten i 1800-tallet; da har man de store mestrene.

Slaattene falder hovedsagelig i 3 arter: *springar*, *gangar* og *halling*.

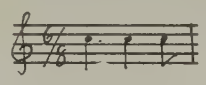
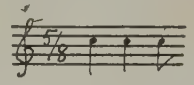
Særkjendet for *springaren* (springdans, springleik) er at den bruker $^3/_4$ takt. Herved er likevel at merke at de 3 dele av takten som regel ikke er like lange; særlig har den sisste fjerdedel let for at bli forkortet — gjerne til bortimot $^1/_8$.

[1]) Paa prestegaarden i Fron var der saaledes i 1696 et klavikordium, et positiv, en violin og en flûte de gambe. „Når i Peder Paars I, 4, 237 klokkeren siger:

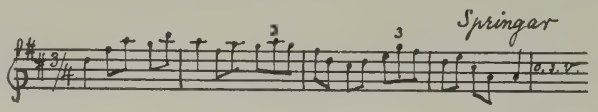
Jeg kommer her i dag kun for at lære spille
og undervise lidt vor Fogeds Dotter Nille —

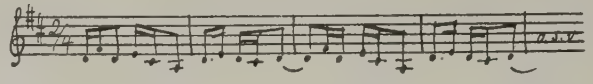
saa er dette muligens et situationsbillede fra nabogården i Fron, fogd Coldevins hus." (Viljam Olsvig: „Holbergs unge dage".)

Til gjengjæld kan første slag bli noget forlænget, men sjelden saa meget som det tredje er for kort.

Længden paa taktdelene kan saaledes betegnes som tilnærmelse til noget slikt som:  eller:  — helst det sidste.

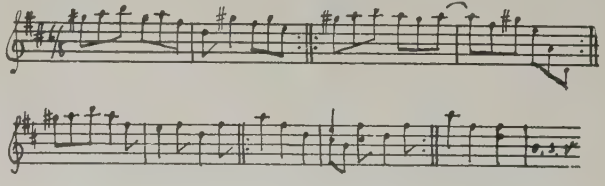
Telemarkspringaren er i særlig grad utstyrt med disse ujevne taktdeler, mens den vestlandske er mer jevnt fremskridende (eller rettere: det første note-eksempel illustrerer nærmest den telemarkske form, det andre vestlandsspringaren).





Hallingen bruker 2-delt takt ($^2/_4$) og er jevn:

Gangaren ligner svært paa hallingen og blir ofte forvekslet med denne. Ikke altid holder folk dem greit fra hverandre heller, i det at en slaatt som i ett bygdelag heter halling, kan i et andet kaldes gangar og omvendt. Men den undergaar sammen med navneskiftet ogsaa en omformning i karakter, foredrag og hastighet. Hallingen er ofte vild og voldsom, gangaren helst rolig og værdig. Et greit skillemerke i taktbetegnelsen vil der likevel gjerne være, saaledes at gangaren har $^6/_8$ som sit metrum. Det er naar det forekommer 2 punkterte fjerdedeler i takten at den kan forveksles med hallingens $^2/_4$, og figuren kan overføres til .



Gangar efter Myllarguten.

(Vosserull er ogsaa i 2-delt takt; den minder snart om en halling, snart om en gangar).

Den folkelige slaatte- eller dansemusik omfatter vistnok ogsaa mange flere arter; men de er helst senere indført utenfra, og er ikke typisk nationale i sit stof (om de end i de forskjellige bygder kan ha faat en utformning som samtidig kan være norsk og eiendommelig for vedkommende landsstrøk).

Endelig maa man nævne at slaattene ikke utelukkende er dansemusik. Mange av dem er uttrykkelig betegnet som „lyeslaatter" — saaledes flere av Myllargutens — saa at Welhavens ord om denne mester

„men han har vel og med sine strenge
gjort det stilt i laget mangen gang"

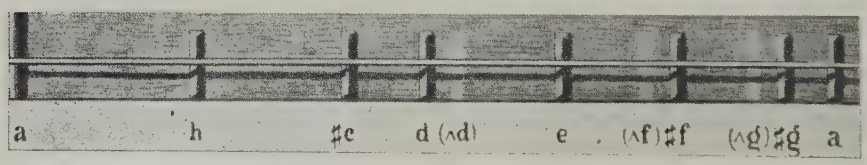
er mer end en hædrende hypotese.

Spillemændene indlater sig av og til — særlig i den senere tid — paa rent at bryte den tvangstrøie som de faste slaatteformer er, og lager ubundne stemningsbilleder eller en slags „programmusik“ (f. eks. „Dei tri budeiene paa Vikefjellet“ e. l.)

Disse forsøk viser baade forfald og fremdrift. Slaattene blir ikke saa eneraadende som før. Det i dem indestængte musikalske stof begynder at gjære, opløse sig, søke sine egne baner. Men instrumentet med sin avgrænsede modulations-evne lægger vanskeligheter i veien, saa der ofte maa andre — internationale — former til for at besverge de fremmanede aander.

Paa den ene side ser man unge bygde-genier — under fortvilede forsøk paa at utvide rammen for hardingfela's yde-evne — gripe til evropæisk fiolin, paa den anden side en sterk bevægelse for baade at skaffe slaattene og det gamle spel ny livskraft og gammel renhet, særlig ved konkurransekonserter — kapp-leikar — paa hardingfele. Alt dette vidner ialfald om en sterk og flersidig musikalsk interesse, som bare kan være til gagn for vort folks musikalske opdragelse. Og dette vort instrument „av blaaeste blod“ har uten tvil endnu længe en mission at utføre hos os.

Langeleik-spelet ser derimot ut til snart bokstavelig at være „en saga blot“. I Telemark har det været i bruk til bortimot de siste generationer; i Valdres findes der endnu en og anden som forstaar at behandle dette ærværdige spel. Særskilt maa nævnes *Marit Jonsrud* som en dygtig eksekutrise; hun har endda foretat konsert-turnéer med sin langeleik.



Detalj av langeleik med moderne skala og merker efter ældre skala.

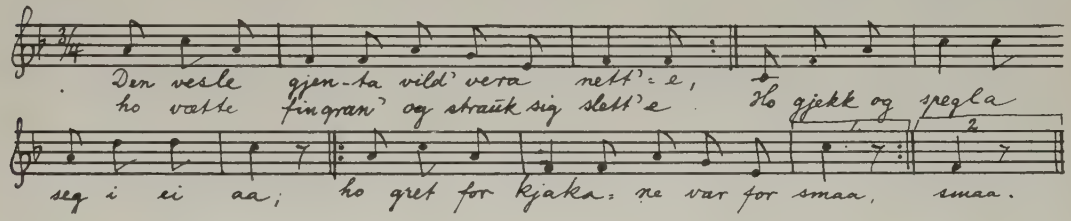
Det er likevel det at merke, at det gjør sig gjældende en tendens til at „forbedre“ den gamle skala som instrumentet ved arv er utstyrt med, og „rette“ den efter nutidens tempererte instrumenter. Men derved taper langeleiken meget av sin eksistensberettigelse, og maa ligge under i konkurransen med de moderne instrumenter.

4. VOKALMUSIK FRA 16. AARHUNDRE TIL VORE DAGER

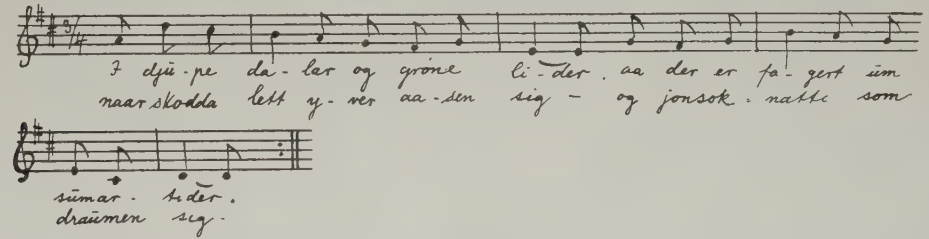
Det er før pekt paa at reformations-aarhundredet hadde en vækkende og nyskapende virkning paa instrumentalmusikken. Vi maa da samtidig kunne

anta en lignende blomstring for vokalmusikkens vedkommende. Og eftersom denne er nøie knyttet til ord og tekst, maa en slik opfatning styrkes, om litteraturen paa denne tid kan opvise nye og livsfriske diktformer. Og det slaar til. Om „det nye stev" siger professorerne Liestøl og Moe i „Norske folkevisor frå millomalderen" at det „vann seg fram i det same hundradåret som det store nybrotet kom med reformationen, og hadde visseleg sin grunn i musikalsk innverknad utanifrå. Det er fyrste byrjingi av ei meir moderne tid, og det hev gjerne litt meir personleg farge, d. v. s. det nærmar seg kunstdikting, individuel dikting."

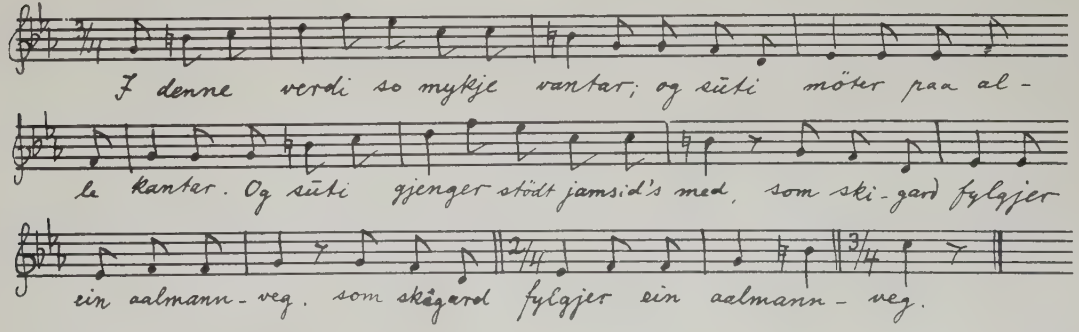
Naar man sammenligner med den gamle stevtonen — Draumkvædetonerne o. a. l. — ser man let det store fremsteg i livsglæde i en melodi som denne:



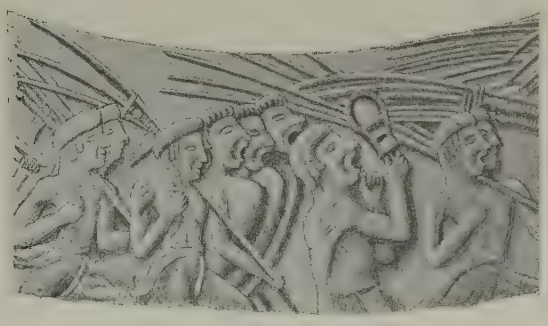
eller i personlig frigjørelse i denne:



Den populæreste er likevel den følgende, som saa at si har tat luven fra alle andre:



Men som det gik med musikken — slaattene —, saaledes var ogsaa tilgangen med sangene; da forskjellen mellem overklassens og almuens aandsliv litt efter lidt utdypedes, blev folkemelodien paa de fleste steder hvor den fristet et nogenlunde levelig liv, for en stor del indkapslet i faste former. Paa denne maaten kunde antallet av dens arter vistnok indskrænkes; men den blev til vederlag saa meget mere seiglivet — noget som er en stor fordel ialfald i vort land, hvor man saa sent tok til med at skrive folketonerne op.



Marsjerende soldater (? mark-arbeidere ?) med sangkor og spillemand. Relief fra en vase funden paa Kreta.

De former som har indeholdt det sterkest pulserende liv, ser ut til at være netop stevtonerne — baade de gamle og særlig de nye.

Skjemt eller spot kan staa som type paa deres vanlige literære indhold ialfald for lange tider. Det er noget av vikingenaturen, den selvsikre paagangskraft, i dette. Alt fra aar 1221 citerer Sturl-ungesaga dette satiriske stev:

Loptr liggr i eyjum,
bítr lunda bein;
Sæmundr er à heiðum,
etr berin ein.

(Loft han ligg i øyane,
gneg paa bein av lom;
Sæmund er paa heiane,
fyller med bær si vom.)

Men saa længe form og melodi er den gamle ærværdige, faar verset ikke den rette ertende tone; først det nye stev kan lægge den rette spændkraft i buen, saa pilen svir saa meget værre der den rammer.

Fra 1620 har vi vidnesbyrd om at bonden paa Austraat kvæder dette stev i gammel stil til biskop Anders Arrebo:[1])

Bispens baat ligger for lande,
til Trondheim mone han trå;
det segjer eg for sande:
før torsdag slepp han kje frå.

Nærmere vore dager ligger imidlertid følgende travestering av et Draumkvæde-vers:

[1]) Sammenlign ogsaa det som tidligere er nævnt (side 78—79) om den fremtrædende rolle sang av kjæmpeviser hadde i underholdningen i brylluppet paa Hemna 1619.

Eg hev vore meg upp med sky
og ut paa dei ytste oddar;
den som vil mitt fotspor fylgje,
han fær kje — danse paa loddar! (raggsokker).

Derimot maa man vel anta at dette tillæg (i samme kvad) er skapt av den kirkelige misère i reformations-aarhundredet:

Det er heitt i helvite,
heitar' enn nokon hyggjer (ɔ: tænker sig);
der hengde dei 'pp-yver ein tjørekjetil,
brytja nedi ein preste-rygg'e.

— Utallige er imidlertid de spottevers som paa den nye stevtone er slynget en medbeiler eller fiende i synet i et godt lag. Wartburgske sangerkampe i det smaa er blit utkjæmpet til ned mot vore dager „naar ølet virker i bjelkestuen"; og en høi teknik er utviklet, saa at mange av improvisationerne øieblikkelig er blit historiske (sml. den første av de 3 ovenfor citerte stevtoner med sin tekst). Ofte begynder man ganske adstadig med den ældre tone og rytme; men naar striden blir het, er det de nye toner som jevnlig maa til.

Som et eksempel paa hvorledes en tilsyneladende maalbunden stevkjemper, som ikke kan svare „ett til tusen", likevel forstaar at greie sig ut av sin knipe, saa at han ialfald faar veltet latteren over paa motparten, kan citeres følgende linjer, som faar en forøket komik paa bakgrund av en slik situation:

Men du som er no so god te rime,
du skulde havt deg ei nasegrime (ɔ: maske):
og den sku' vera av katteskinn,
og alle klørne sku' vende inn!

— Til melodi nr. 2 kan bemerkes, at naturfølelsen — som i gammel tid næsten bare har Gunnar paa Lidarende's ord: „Fager er lien" at vise til — kommer herlig til sin ret i denne straalende tone, som forsaavidt kan minde en om „Paa solen jeg ser".

Den tredje tone er helst knyttet til længselsfyldte ord som tolker kjærlighetsdrømmer, eller vel saa ofte sorg og savn. Saa tidt og jevnlig som spøk og overmot, og det under de mest kritiske situationer, forekommer i de gamle over-

Sang-undervisning efter fløitespil. Gammelgræsk vasemaleri.

leveringer, saa sjelden er det at mildere og varmere følelser der faar sit uttryk. Et hjertesuk som dette: „Den var jeg værst mot som jeg elsket mest" er nærmest enestaaende (Laxdølasaga). Kjærligheten faar vistnok rørende, ja gripende uttryk i de ældre folkeviser (t. eks. Bendik og Olrun Lilja); men det er i episk form. Det er den nye tids store triumf, at i nye stev taler den elskende selv — for egen regning — i første person.

Du tenkjer vel at det vil kje vara —
at det er burte um tvo tri dagar?
Du tenkjer vel at eg hev han gløymt?
Nei, djupt i hjarta eg hev han gøymt.

Når eg vil sitja ein stad og kveda,
då tenkjer dei at det er av gleda;
dei ser kje augo, at dei er våt',
at hjarta springer mest sund av gråt.

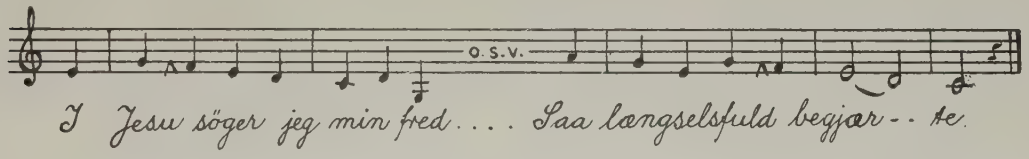
Hermed er veien banet for indholdet i vore dages sang og poesi.

Før er omtalt hvorledes særlig musik men ogsaa sang er blit lovprist i den hjemlige poesi. Nævnes kan ogsaa den klokkerkonkurranse som i sin tid skal ha gaat for sig ensteds paa landsbygden, hvor den „kunstnerisk utdannede" ansøker under kapsangen trak det korteste straa overfor autodidakten som i sin fortvilelse satte i med at kvæde — gamle kjæmpeviser, og dermed for godt vandt menighetens hjerte. Et slikt lite drag vidner sterkt om den rørende kjærlighet som binder folket til de ned-arvede kulturformer.

I denne sammenhæng høver det og at se paa den lagnad som salmesangen her til lands fik efter reformationen. Det vi nu forstaar ved salmesang: menighetssangen — er jo et produkt av kirkeskiftet, idet denne i den katolske tid blev utført av ordets tjenere paa alles vegne. Likevel maa man si, at flere av vore religiøse folkeviser, slike som „Olav og Kari", „Duva", men fremforalt „Draumkvædet" var salmesang god nok, og kunde skape en husandagt som i religiøs grepethet uten tvil naadde umaadelig høit. (Det sidst nævnte kvad skal — mener man — bentfrem ha været brukt til en slags „katekisme-undervisning" — sml. Petter Dass's katekismussange).

Mens folket litt efter litt ser ut til at ha forsonet sig med salmenes literære dragt (som det uomgjængelige uttryk for religionen), skulde der snart reise sig en strid mellem det hjemlig ned-arvede og det utenfra tillærte, naar det gjaldt melodien. Naar i 1. halvdel av det 19. aarhundrede (og senere) skolelærerne (som regel ut fra et salmodikons rettesnor) kom for at indøve koralbokens intervaller og mensur, reiste der sig en almindelig protest. Det skal særlig ha

været takten man støtte sig paa;[1]) de bekjendte lange noter skal ha været „uutholdelige"; og flere steder skal menigheterne ha tat saken i sin egen haand og sunget paa sin egen gamle vante vis, paa trods av klokkerens lærdom. Det kunde likevel være, at salmodikonet faar bære en del av uviljen; man bør nemlig huske paa at dette instrument uten tvil er det første tempererte toneredskap som vort folk paa de fleste steder har staat likeoverfor. Som bekjendt gjør et slikt instrument ikke saa litet vold paa den rene skala; og endda værre blir uoverensstemmelsen med en skala som f. eks. langeleikens; og mange av vore folkemelodier har netop intervaller til fælles med den, saaledes ogsaa mange salmetoner. Ja endnu i vore dager kan man i landskirker, hvor der ikke er orgel, høre disse ærværdige tonesteg i salmemelodien, sunget kraftig og klart av hele menigheten som med én mund:



Forbindelsen mellem den religiøse og verdslige sang er hos os som andre steder ret inderlig. Ikke saa faa visemelodier er overført til kirkelige tekster, efter i de fleste tilfælde at ha faat i det høieste en let retusj, vel nærmest i takt-utformningen. (Dette skal være tilfældet med „Naar mit øie"). Men ogsaa den motsatte vei kan overføringen gaa. Melodien til den glimrende satire „Eg tente på Kjølstad i fjor" er saaledes ikke andet end en travesti av „Nu takker alle Gud".

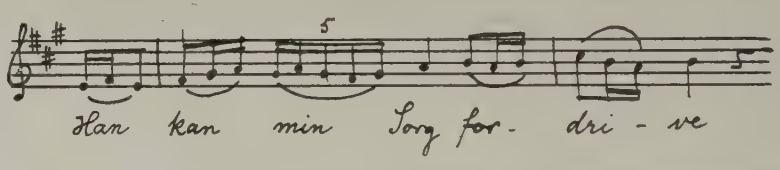
Likesom man, naar det gjælder feleslaattene, let synes at kunne paapeke en særskilt — ikke bare kompositions- men ogsaa spille-teknik (foredrag, buestrøk o.s.v.), saa finder man likeledes eiendommeligheter som i ikke liten grad er gjennemgaaende ogsaa for sangforedragets vedkommende. Likheten eller ulikheten mellem tonen til 2. og 4. verslinje i „Falkvor Lommannsson" („Høie Fjeld") paatvinger en det spørsmaal, om de ikke likesaa godt kunde ombyttes, om de kanske er blit ombyttet av og til, eller den ene eller den andre form er brukt paa begge steder — kort sagt: om variationen er et øieblikkelig indfald av den syngende, som saaledes er medkomponerende. Paa denne maate kan det forklares at 2 opskrivere som til ulik tid nedtegner en og samme folketone efter en og samme hjemmelsmand, kan komme til temmelig forskjellige resultater.

Dette gjælder særlig den del av folkemusikken som helst dyrkes enkeltvis

[1]) Saa Bang i „Tillæg til Landstads Salmebog".

— av „solister" saa at sige. Anderledes blir forholdet ved samsang, særlig menighetssang. Vore fædrelandssanger er ellers saa unge av aar og derfor i den grad boklærde at de nu praktisk talt synges korrekt. Folkeviseleiken med sine danseviser er og paa de fleste steder en lærd renæssanse; likevel kan de forskjellige bygdelag gi dem hver sin særlige utformning.

Det blir salmetonen man i denne henseende gransker med størst utbytte. Her kan man gaa ut fra at de mange forsiringer blir utført av hele menigheten og altid i samme form. Den gir et tilforladelig billede av hvad som for folket staar som værdig og vakkert. Det gjorde saaledes et sælsomt indtryk paa nedskriveren av dette, at høre bl. a. næstsidste verslinje av „Jeg vil mig Herren love" sunget i denne form i en kirke paa Vestlandet:



Det var umulig at opdage nogen indbyrdes uoverensstemmelse mellem de syngende; sangen var dertil overmaade kraftig; der var ikke orgel.

En anden eiendommelighet som skal fremhæves, gjælder tekstbehandlingen. Folkesangen respekterer ikke regelen om at ved diftonger er det den første vokal som forlænges; tvertimot lar den sidste del av au, ei, øy faa uthold. Likeledes: dersom der efter kort vokal kommer toneholdig („stemt") konsonant, er det ved forlængelse, denne som og faar den musikalske tone (f. eks. fjell-l-l). Det vilde rimeligvis være forhastet at betegne disse særegenheter som feil, som burde „rettes"; folkesangen bør — ialfald foreløbig — bedømmes ut fra sine egne forutsætninger.

I vore dager ser det ellers ut til at foregaa en opløsningsproces i folkemusikken. Den historiske utvikling har sat et dypt skille mellem over- og underklasse. Og da den sidste sitter inde med arven, mens den første var den som skulde utvikle den til dens høieste blomstring, saa maa dette motsætningsforhold virke stagnation, ja degeneration.

Folk har lært sig til at se paa det musikalske arveguld med mistro, ja foragt. En musikalsk „opdragelse" uten rot i eller kjendskap til eller agtelse for folkets egen toneverden, har ved vort undervisnings-væsens raske vekst næsten faat bukt med resterne av nedarvet musikalsk kultur.

Det er likevel lykkes energiske granskere at faa skrive op ikke saa rent lite av vor nationale toneskat, naar de først paa mange underfundige maater fik tødd op den isskorpe av likegyldighet og selvforagt som hadde leiret sig om arvens bærere. Og kanske kan vore høit utviklede aandelige kommunikationer gjøre gammel uret god igjen ved at grundlægge det musikalske studium

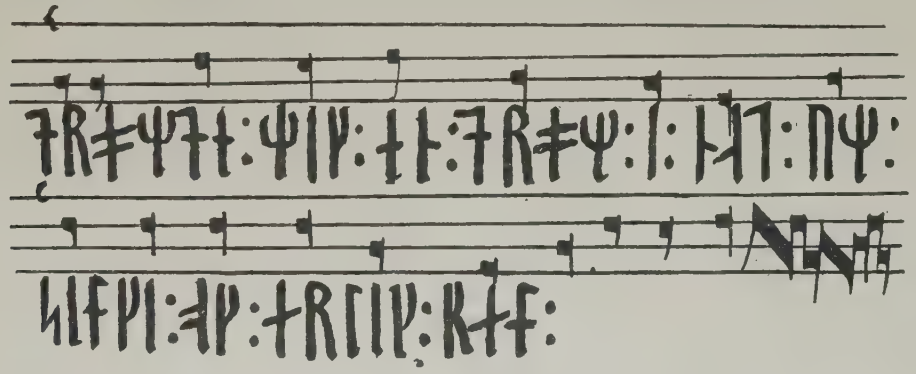
samvittighetsfuldt og ærbødig paa den folkelige basis som ihærdig samler- og granskerflid stadig tydeligere faar øie paa.

5. FOLKEMUSIKKEN BLIR OPSKREVET

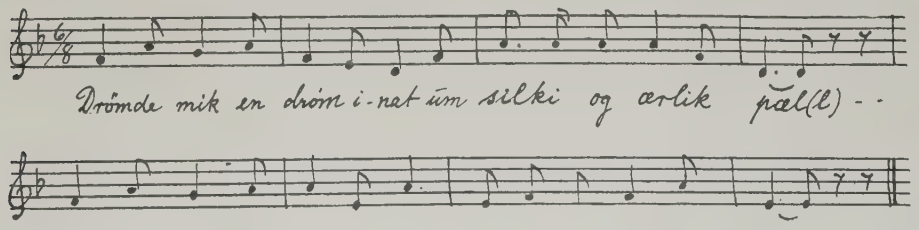
1. periode. Indtil Lindeman.

Interessen for at skrive op og samle resultaterne av folkets diktende trang paa de forskjellige omraader, er ikke gammel i vort land. Og tonedigtningen er orddigtningens yngre søster.

Den ældste folketoneopskrift i de nordiske land er, saa vidt man vet, følgende, som staar i et haandskrift av Skaanske lov (13. aarh.). Som man ser, er teksten vedføiet i runeskrift, mens notetegnene er de samme som man kjender fra sekvensene: firelinjet notesystem, noter uten længdeværdi o.s.v.



I moderne skrift vilde optegnelsen paa det nærmeste se slik ut:



Tonearten maa betegnes som moll. Det later saaledes til at man tidlig har lært at bygge en mollskala eller del av saadan ved at gaa ut fra et intervall 2 trin lavere end durtonearten.

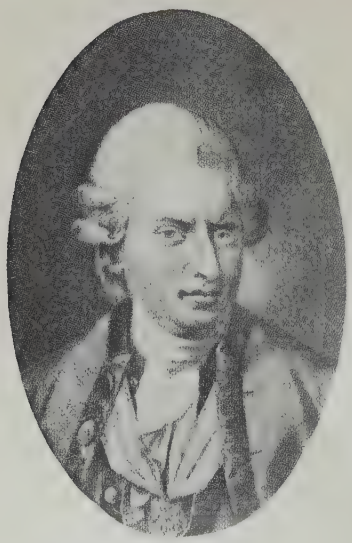
Det næste dokument av denne art er den før citerte opskrift av Hinrich Meyer fra 1695 (idet de lærde og kirkelige sekvenser ikke uten videre kan

betegnes som folkemusik). Den omfatter som nævnt bruddstykke av en halling spilt paa hardingfele, se side 96.

Henimot 100 aar senere — i 1780 — utkommer i Paris et verk „Essai sur la musique ancienne et moderne" ved Laborde. Her forekommer 6 melodier til Edvard Storms Dølevisor, dertil 16 slaatter. 5 islandske folketoner er ogsaa med. Da Laborde ikke personlig besøkte de skandinaviske lande, fik han herfra bidrag av medarbeidere i Kjøbenhavn, blandt hvilke særlig Johan Hartmann maa nævnes. Han lot sig de norske og islandske folkemelodier foresynge og nedskrev dem saa.

At forholdsvis saa mange norske folkemelodier er kommet med i denne samling, hænger rimeligvis sammen med den nationale bevissthets opvaagnen i vort folk tidlig i 70-aarene. Det norske bondelivs anseelse hadde steget voldsomt, takket være Rousseau med sit manende rop: „Lat os vende tilbake til naturen!" Chr. B. Tullin († 1765) hadde i „Maidagen" prist landlivet paa bekostning av bylivet, og da den 20-aarige student Edvard Storm i 1769 kom ned til Kjøbenhavn, hadde han med sig et helt litet gudbrandsdalsk dialektleksikon i manuskript. I over 100 aar hadde der dæmret et haap for nordmændene om et universitet i fædrelandet; og den febrilske virksomhet for videnskapelig at orientere sig, som her paa de forskjelligste steder kom til syne, vidner sterkt om hvor utaalmodig man imøtesaa den dag da denne drøm skulde bli til virkelighet.

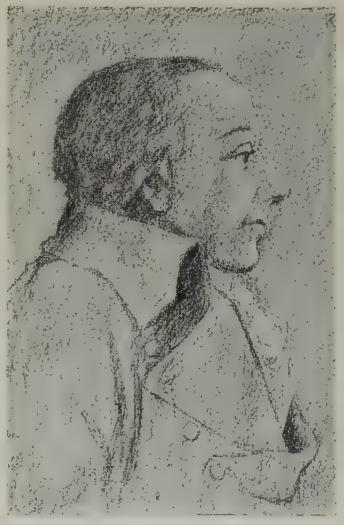
Og saa kom da Struensee's styre (1770—72). Vældig var jubelen hos det norske folk, da biskop Gunnerus med fuldt utarbeidet program i 1771 reiste til Kjøbenhavn for ved den mægtige ministers hjælp at sætte planen i verk. Nu, dette blev der denne gang ikke noget av; større betydning — ialfald øieblikkelig — fik Struensee's bud om trykkefrihet (høsten 1770). Underlig er det at lægge merke til, hvorledes det hittil ikke synderlig velkomne norske folkesprog nu reiser hodet, og det som regel i følge med folkemelodien.



Struensee.

Med saaret hjerte sat Edvard Storm i Kjøbenhavn; hans far hadde med haard haand avbrudt hans forbindelse med hans hjertenskjær — en frisk og vakker bondejente i hjembygden. Han levet i sine minder. Han „sang sig hjem", skildret bygden ved vaar og høst, den trætte „farmann" o.s.v. „Markje grønast" og „Oss ha gjort" har melodier som musikalsk staar overmaate høit. (Muligens har konge-

kvadet fra 1695 og enkelte av Flor's Numedalsviser fra 1743 benyttet samme melodier). Og efter hvert gjennemlever han i poesien hele sin vakre ungdomsidyl, sit elskhugs-eventyr. Hyrdepoesien var jo kommet i høisætet; han omplanter den ikke bare paa norsk sprog, men han flytter den fra et topografisk ubestemmelig Arkadien til — Vaagaa i Gudbrandsdalen. Og her er ikke længer nogen lummer flirt av høihælede kniplingsdraperte snerper og koketter, men det mest bastante og haandgripelige frieri og — natteløperi, og det med de redeligste og mest utvetydige hensigter. Censuren var jo borte! hvorfor da skape sig? Steg for resten ikke Norge nu med sit særprægede fysiognomi op av „tvillingrigernes" kaos? Skulde ikke dets natur, dets folkeliv og melodier frit faa vælde frem?



Edvard Storm.

Spak og tilbakeholdende begynder „Huldre og 'n Elland" denne stigende kurve, denne norske høisang; det er skudd-aar; den varmblodige, længtende hulder frir til den endnu sovende Erland.

Guten var trøytt. Sumardagen heit.

Et vakrere sidestykke til

Luna sit sølverbånd
snor om Endymion

kan man neppe tænke sig. Melodien betegner ganske rigtig ogsaa toppunktet av disse visemelodier. Denne yndige og noget sentimentale springar (kjendt under navnet „Bess-leiken") har ogsaa senere vist sin inspirerende magt over digtergeniet, idet den klinger under nogen av de vakreste partier i Garborgs „Haugtussa", særlig „Laget". Den halling som knytter sig til det ildfulde „Huldrekvædet" i Storms digt, er ikke senere fundet paa Vaagaa.

Hernæst bør nævnes

Stusleg sundags-eftan eingong for meg va' —

hvor „guten" under paaskud av at ville plukke tyttebær i skogen „tilfældigvis" træffer sin elskede. Den herhen hørende melodi er kanske den bedst kjendte av dem alle; det var ogsaa paa den at Welhaven digtet sin navnkundige „vise":

„Hellig Olav stod ved stranden med sin hær".

Og naar nu Edvard Storm først faar blod paa tand, strømmer der ut fra hans digterharpe glødende skildringer av det ene galante eventyr efter det andre.

Intens er saaledes følelsen i det intime digt „Førkja åt gute"; og ganske utilhyldet er „Guten og jenta på fjøshjellen", som har en saa karakteristisk og stolt melodi, at det maa befrygtes at det bare er teksten som har hindret den fra at komme i almindelig bruk.

Fremdeles bør omtales sangen „På kongens (ɔ: Kristian 7's) fødslodag", om hvilken det har været sagt, at sjelden har en konge faat vakrere hilsen fra sine undersaatter — varm, mandig og fri for krypende smiger som den er. En fjeldbonde og en havbonde møtes. Den første har set en hulder, den anden en havfrue — begge i høieste stas: „Eg veit vel du kjenner primstaven?" (ɔ: vet hvad dato det er). Melodien er — om ikke netop pompøs, saa likevel værdig, og fri for tomt klingklang. Berggreen som har sangen temmelig overensstemmende med Laborde's form, oplyser: „Mellem Nyerups efterladte Papirer . . . findes Texten til denne Sang paa et trykt Folioblad, betitlet „Ideen ved Decorationerne ved det Harmoniske Selskabs Orchester paa hans kgl. Majestæts Fødselsdag 1771". Sangen blev ved denne Leilighed afsungen „med Accompagnement, som efterlignede Bøndernes bekjendte Lange-Leeg"."

Til slut kan nævnes Storms ypperlige skildring av „Alderdomen" (Gamle kallen kom ti stugu). Ord og melodi smelter her sammen til et billede, et høstlandskap i klar kold luft, stundende mot vinterens barmhjertige sneteppe. (Den tanke paatvinger sig en, om den tilbakeholdne digter kanske vet mer om tilblivelsen av disse toner, end han vil ut med. Hadde han ogsaa en kompositorisk aare? I saa fald staar vel denne helst i ledtog med de 2 sidstnævnte melodier, muligens ogsaa med enkelte andre).

Som et utslag av den svulmende norske nationalfølelse maa man ogsaa se gardist-oprøret i Kjøbenhavn 1771. Disse rebelske norske gardister — paa 6 fot og mere — er de „kjæmper" som J. N. Brun synger om i sin „Sang for 1771":

For Norge — kjæmpers fødeland —
vi denne skål udtømme . . .
Den vrede livvagts våbenbrag
forklarer trolig nordmænds sag.

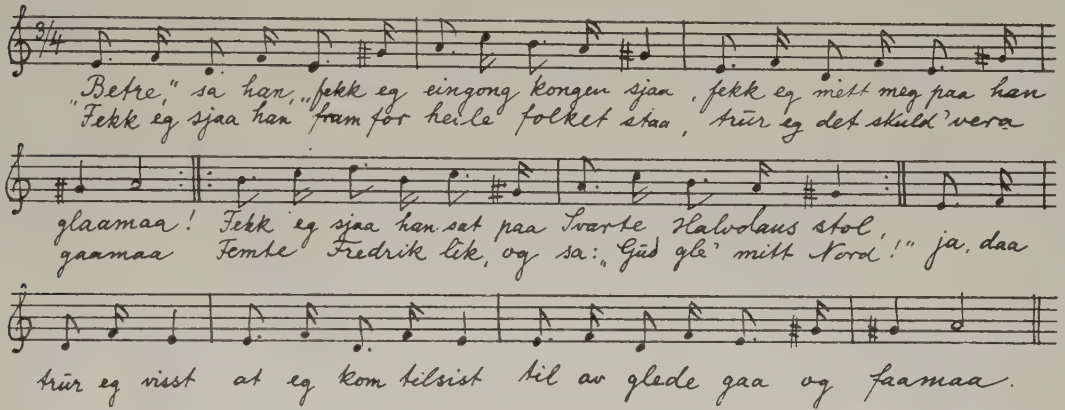
Men hvor yndet og utbredt denne sang end har været i de høiere lag av folket — i „Det norske selskab", paa Eidsvold i 1814, i embedsmandskredser siden — saa er melodien uten videre interesse: en blek efterklang av den studentikose „Gaudeamus igitur".

Anderledes er forholdet med den anden sang av samme rot: *T. Stockfleths:* (Gardistens) „Heimattkomst" (til Norge, efter oprørets heldige utfald):

Lenge venta laurdagskvelden eingong kom;
sole sokk bak-under lie.

Melodien er den samme som til Storm's „Stusleg sundags-eftan". Og paa denne har den i den grad sunget sig ind i hjertene, at man kan undres paa om den ikke i lange tider og i vide strøk var vor fædrelandssang fremfor J. N. Bruns.

Absalon Perssons nationale fremtidsdrømmer om „når landet finge en regenter over sig" har her faat poetisk og musikalsk form:



Saaledes skriver Henrik Wergeland (1841): „Man siger, at når Nordmænd, som ere blevne gamle i fjerne Lande, fåe høre en norsk Melodi, en Halling, eller „Længje venta Laurdags Qvellen" eller noget andet Lignende, bliver deres Hjerte blødt, de kunne briste i Gråd, og bag de tåredunkle Øine ståer Hjemmet med alle sine Erindringer i så frisk en Glands som disse Tårer . . ."

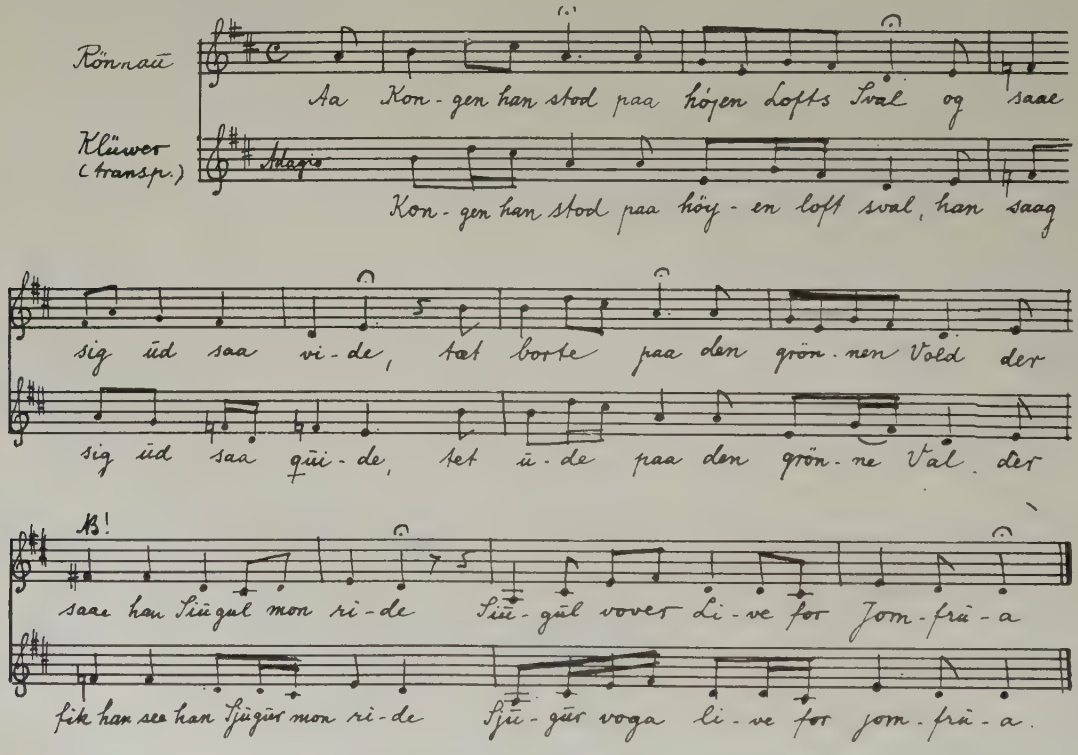
I denne tid, fuld av de lyseste nationale forventninger, satte folketonerne i sin herligste blomst digtekunsten stevne paa de forskjelligste omraader.

Men med Struensee's fald og avløsning av Guldberg blev der foreløbig sat en stopper for eller ialfald lagt en dæmper paa denne vor rike nationale vekst.

I aarene 1812—14 kom der ut i Kjøbenhavn „Udvalgte danske Viser fra Middelalderen" ved Nyerup og Rahbek. Ind i dette kom ogsaa til at gaa en del norske melodier.

De nordmænd som til dette verk leverte stof av sidstnævnte art, var adjunkt Steenbloch, presten Drejer og provst Rønnau. De har sendt ind, den første 4, den anden 2, og den tredje et meget større antal; men de er saaledes indarbeidet i samlingen at det er vanskelig at uttale sig bestemt; vistnok findes der adskillig over et snes. Det er i anledning av disse optegnelser at Steenbloch ytrer de før citerte ord om uoverensstemmelsen mellem folkemelodien og det vanlige musiksystem (se side 84).

L. D. Klüwer maa hernæst omtales. Hans „Norske Mindesmærker“ (1823) er vistnok gjennemgaaende av en viss bastant stoflig karakter, arkitektoniske, topografiske, indskriftlige o.s.v. Men han har likevel faat plass til et par folkeviser med toner til i noteskrift. Det er „Sjugurd og trollbrura“ og „Lage og Jo“. „Den Første hørte jeg af en Hallingdøl, 1808, i Vagten på Aggershuus, og den Anden af Ingrid Kongsvold på Dovrefjeld“, skriver han. Den første er paa flere maater interessant, særlig sammenlignet med den tidligere opskrift av Rønnau av samme melodi.



C. N. Schwach, som 1830—49 var assessor i Trondhjem, skrev, antagelig i denne tid, op ord og tone til „Sang for de throndhjemske Soldater 1808“ av Mons Lie (Jonas Lie's oldefar):

Rundt om paa Have i Sør aa i Nor
har Engelsken fari me Brand aa me Mor . . .

Takt-arten er betegnet „Som Hallingdands“.

Ole Bull skrev ogsaa op en del folkemusik, væsentlig slaatter (bl. a. efter Myllarguten i 1831). Enkelte opskrifter er trykt; andre er rimeligvis tapt.

Henrik Wergeland fortæller fornøielig om hvorledes han ved et tilfælde har „fremmanet" folketonen.

For nogle Aar siden hørte jeg en Søn af en Fjeldprest i Studentersamfundet, legende paa en Violin, og kvinkelere en Melodi, der tiltalte mig, saa at jeg sprang op, spurgte: „Hvad F — er det du spiller der? Om igjen! Hvor har du den fra? Syng, om du kan!" Og han kunde et Par Vers — jeg gjorde Laget opmærksom paa dem, og man lærte dem på Stedet, og Visen blev Favorit, først for Studenterne, og nu er den forlængst imellem Almuen igjen. Men hvor høit boede den ikke? og hvor gammel, og udbredt i gamle Dage! Studenten havde den fra Opdal, og da jeg kom hjem, kjendte min Far den fra sin Barndomsegn ved Sognefjordens Munding. Det er en ung Pige, som beklager sit Fald: „Ifjor gjætt' e Gjeita i djupaste Dalom . . ." o.s.v. (i brev til Frederika Bremer 1840).

Med særlig honnør maa nævnes prestedatteren *Olea Crøger* fra Telemark, baade for sin ildhu for folkemusikken og fordi hun gjorde saa meget værdifuldt arbeide i det stille, ja fandt sig i at hendes navn kom i glemme for andres. Hun hadde en efter forholdene grundig kundskap i musikteorien, underviste saaledes i en aarrække (1832—55) i sang og musiklære ved hjælpeseminariet i Kviteseid, et hverv hun røgtet med dygtighet og kjærlighet. I lange tider brukte hun sine fristunder til at skrive op folketoner fra forskjellige strøk av Telemark. „Med gitteren paa Ryggen", skriver hendes svoger, „vandrede denne originale Dame mangen Gang over Skog og Ødemarker hen til afsides Steder, hvor hun havde hørt nogen som kunde en vakker Sang, og med sit blide, venlige Væsen formaaede hun da disse tilbageholdne, ofte gamle Mennesker til at fortælle Sagn eller synge for sig, — satte Melodien ned paa Stedet".

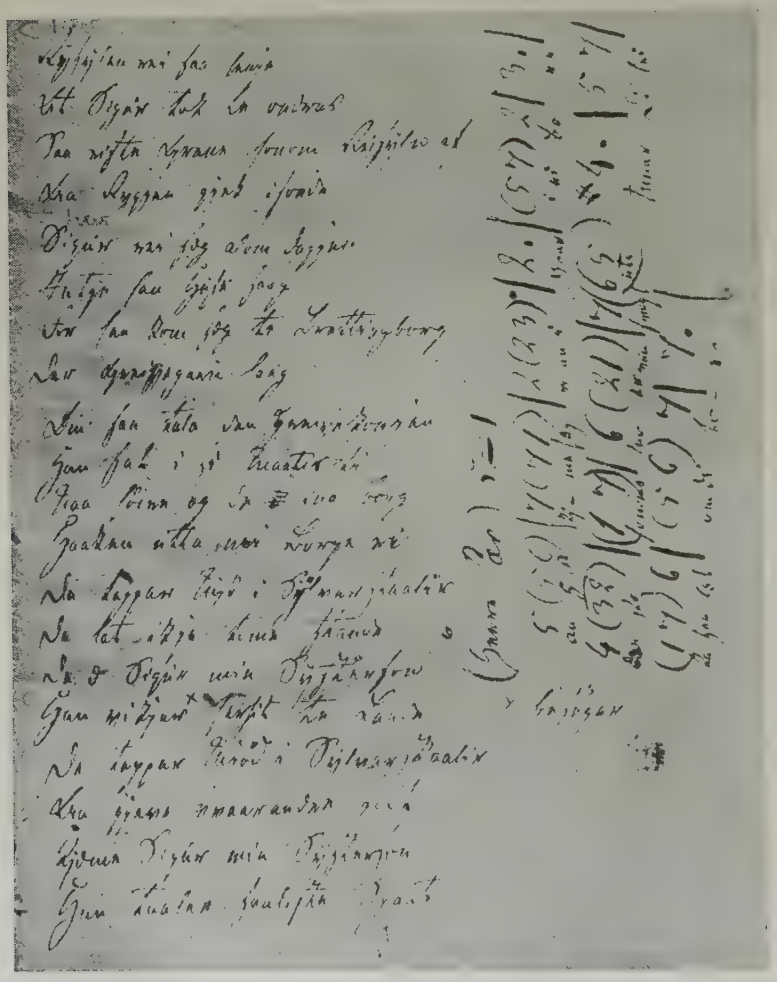
Meget av hendes virksomhet kan man slutte sig til av enkelte oplysninger til Lindemans utgaver. Allerede i 1842 synger hun visen „Kvikjesprak" for ham; og da han fra 1848 av foretar regelmæssige samlerfærder, bistaar hun ham ofte med sang, med sine egne optegnelser, med adresser paa visesangere.

I forordet til sin utgave „Norske Folkeviser" siger Landstad (1852): „Musikbilagene skyldes fornemmelig Præstedatteren Olea Crøger . . . samt Organist Lindemans velvillige og kyndige Bistand". I 1862 skriver Lindeman at av den tonesamling Landstad sendte ham i denne anledning, var „3 fra Jfr. Olea Krøger, hvoraf een er optaget, 17 fra Hr. Organist Reissiger, hvoraf et halvt Snes ere optagne tildels som Varianter; 16 fra Kand. theol. Seeberg, optegnet af ham i Forening med Jfr. O. Krøger, af hvilke 6 ere optagne, og de øvrige 10 meddelte efter mine egne Optegnelser fornemmelig efter Jfr. O. Krøgers Sang; og endelig mine tidligere Optegnelser af Thelemarkiske Melodier, efter Jfr. O. Krøgers Sang."

Man faar let det indtryk at hun bare er en visesangerske — rigtignok en

med et forbausende stort repertoire, men likevel en som selv var ute av stand til at fæste til papiret de melodier hun sat inde med.

Selv om dette med hendes manglende notekundskap skulde holde stik (hvad det ikke saa ganske gjør), maa det dog fremhæves, at hendes imponerende forraad av folketoner som hun mindtes og kunde synge, har sin forklaring i at hun, som før nævnt, i avgjort samler-øiemed opsøkte sangere og la sig melodierne paa minde, til den beleilige stund kom for deres optegnelse.



En side av Olea Crøger's viseopskrifter med noter.

Og for at hun var notekyndig taler baade hendes musikalske lærervirksomhet, og de bevarte blade av hendes optegnelser, som tildels omfatter melodier, rigtignok opnotert med siffertegn. Berggreen siger — og som det synes: med rette — om melodierne til Landstads folkeviser, at de er „redigerede af L. M. Lindeman, men for en stor Deel samlede af Olea Crøger".

Den danske *A. P. Berggreen* har ogsaa indlagt sig store fortjenester av vor folkemusik. Med en beundringsværdig samlerflid og ved en utstrakt korre-

spondanse med mange norske bidrags-ydere har det lykkes ham i „Folkesange og Melodier“ (1. utg. 1842—47, 2. utg. 1860—61) at repræsentere bl. a. ogsaa vor nationale toneskat med talrike værdifulde nummer. Men netop i denne tid stod vor egen melodisamler fuldt rustet, og Berggreen maa efterhaanden anerkjende *Lindeman* som „min ærede Medbeiler til den norske Sangmuses Yndest“. Ved denne mands monumentale samlerverk er vi ogsaa i tonekunsten for alvor flyttet hjem, har begyndt at orientere os i vort eget folk og land, har fundet vort nationale musikalske fysiognomi.

Erik Eggen.

Kivlemøyane.
(Efter maleri av Johanna Bugge Berge.)

NORSK TONEKUNSTS OPKOMST

DE FØRSTE KOMPONISTER. KONSERTLIVET.

I begyndelsen av det 19de aarhundrede var store dele av vort land likesaa ukjendte „som det Indre av Afrika". Vor befolkning visste endnu ikke noget om Jotunheimens storslagne ødemarker og vilde tinder, vore vældigste fosser sang sine ældgamle kvad ind i ensomheten uten nogensinde at bli forstyrret av turister eller ærgjerrige ingeniører. Likesaa ukjendt var vor folkemusiks underland, kun enkelte „Døleviser" hadde av og til naadd vore byers overlegne dilettanters „civiliserte" øren. „Stusle Søndagsquællen" og „Kjøre Vand og kjøre Veed" er omtrent de eneste norske folkeviser som i disse aar gjentagende averteres av *Michelsens* „Bog og Musikhandel" eller *L. M. Ibsens* og andres forretninger av samme art, „Stusle Søndagsquællen" i almindelighet med *Voglers* variationer.

Jeg har allerede i et tidligere avsnit omtalt den overgang fra en rent æstetisk til en økonomisk-politisk kultur, som forberedtes i slutten av det 18de aarhundrede, de patriotiske skaaltalers og drabelige drikkevisers første norskhetsrus.

Selvstændighetsfølelsen vokser under den tvungne adskillelse fra „Moderlandet" Danmark, som den store krig medførte. Den rikdom som gunstige konjunkturer hadde bragt landet, eller rettere sagt en del mægtige patricierfamilier, hadde jo skapt den elegante europæiske kultur som var „Selskapsmusikkens" fruktbare jordbund. Men det varte ikke længe, før reaktionen kom. Fra 1807 blev trælasthandelen og al handel i det hele tat lammet, og efter fredsslutningen i 1814 vedvarte de daarlige tider endnu mange aar. De gamle handelshus brøt efterhaanden sammen, det av *Bernt Anker* stiftede Fideikommis allerede i 1819, *Collett*-familiens store skogeiendommer blev ogsaa næsten værdiløse, Fladeby, det berømte gods i Enebak, blev i 1827 solgt for en spotpris, og grove næver hugget ned trærne i den deilige park og jevnet huset

med jorden, saa der ikke nu mer findes „sten tilbake paa sten" av dette rokokkoens og empiretidens elegante hjem, hvor livsglæden i sin tid hadde jublet høit i sky, og drama og musik git et raffinert selskapsliv et farverikt præg og en tiltalende avveksling. Senere har den selskapelige kultur i vort land aldrig hævet sig til en saadan høide.

Vor politiske selvstændighet og haardt arbeide for at reise landet økonomisk optok nu i en række av aar alles sind. De „høiere" klasser fik nu ikke mer saamegen tid til at spille komedie og at dyrke musikken. Dilettantismen gik efterhaanden tilbake, og fagkunstnere overtok mer og mer ledelsen av vort kunstliv. Ogsaa disse forsøkte efterhaanden at løsrive sig fra den danske tvang. Nu først fremstaar endelig *selvstændige norske komponister*. Deres verker er i begyndelsen ikke stort mer end en fortsættelse av dilettantmusikken i det 18de aarhundrede, en efterligning av den flate og letkjøpte, men elskværdige kunst, hvis grundtype den italienske Opera buffa er med dens tyske og franske forgreninger. Alvorlige dype mestre som *Gluck* hadde ingensomhelst indflydelse paa datidens nordiske komponister, uagtet en eller anden arie av ham av og til staar paa konsertprogrammene. Like saa litet Mozart i hans genialeste verker som f. eks. „Don Juan".

Italienerne *Paesiello, Cimarosa,* franskmændene *Gretry, Monsigny, Dalayrac* de store tyske mestre *Haydn* og *Mozart*, fortyndet gjennem middelmaadige efterlignere, var de forbilleder de nordiske komponister valgte. Senere kom *Boïeldieu* og undertiden ogsaa *Weber* til. Blandt de syngestykker som forholdsvis tidlig naadde vor hovedstad, var forresten ogsaa *Mehuls* „Joseph og hans Brødre", som opførtes paa „Christiania offentlige Theater" i aaret 1830. *Bach* og *Händel* hadde selv ikke i deres eget land nogensomhelst indflydelse paa gjennemsnitskomponister, *Beethoven* var et enestaaende fænomen, som meget snart blev glemt. Virkelig forstaaelse fandt han kun hos et litet faatal og naadde meget sjelden op til vort fjerne land. Selv en *Ole Bull* stillet sig næsten fiendtlig overfor Beethoven, hans horisont rak ikke videre end til *Mozart*. Uagtet *Rossini* ute i det store Europa var motens forgudede yndling, hadde han ikke megen indflydelse paa de første norske komponister. De holdt sig heller til *Cimarosa*, uagtet de av og til viste tilbøielighet til koloraturer og undertiden gav

L. M. Ibsen.

sangerne noksaa slemme nøtter at knække. Han stod vort folkelynne altfor fjernt i sin sanselige verdslighet. Den komponist som bedst uttrykker nordmændenes stemninger i de første frihetsaar er uten tvil *Lars Møller Ibsen*, f. 1780. Han fortjener en beskeden æresplads i Norges musikhistorie. Han hadde først sammen med *Waldemar Thrane* en kjøbmandsforretning, solgte bl. a. vin, the, havre, byg, damesko, pomade, haarolje o.s.v. Men begge de unge principaler saaes oftere i det „Dramatiske Selskab" end bak disken. Han gik efterhaanden over til musikhandelen, og lang tid efterat han var optraadt som musiker sælger han noter til „muligst billige priser".

Allerede i 1821 forsøkte han at oprette „et Syngeinstitut saavel for Voxne som for Børn". Han indbyder i et avertissement i Morgenbladet alle „der maatte ønske at afbenytte hans Undervisning". Institutet synes snart at være kommet istand, da han to aar senere averterer, at han agter at oprette en ny klasse i sit syngeinstitut. I 1829 blev han ansat som „Syngemester" ved Christianias offentlige Theater". Han blev ogsaa sanglærer ved Latinskolen og fuldmægtig i Norges Bank. Hans dramatiske begavelse roses, og han optraadte ofte paa „Dramatiske Selskabs Theater". I 1823 nævnes han som anfører av koret ved en festkonsert i Vor Frelsers kirke; og samme aar gav han konsert i teatret. Det var ogsaa ham som var korleder ved jubilæumsgudstjenesten i 1834. Han døde 1846 i Kristiania. Synderlig mer er der ikke at berette om hans yttre oplevelser. Men desto mer bekjendt er flere av hans kompositioner, fremfor alt de patriotiske sange „Hvor herligt er mit Fødeland" til *S. O. Wolffs* dikt og „Mens Nordhavet bruser" av *C. Schwach.* Begge disse sange er egte inspirationer, og de hører ubetinget til de bedste fædrelandssange som i det hele tat findes. Uagtet de er holdt i tidens stil og harmonisert likesaa enkelt og upersonlig som de fleste av datidens melodier, gjennemglødes de av en varm ungdommelig begeistring, en dyp fædrelandskjærlighet, som gir dem varig værd. De har noget av den samme indre ild som har skapt dilettanten *Rouget de l'Isle's* berømmelige Marseillaise. Desværre er diktene litt for naive for vor tids smak. Vi kan heller ikke mer med god samvittighet istemme en saa flammende sang „Til Norges Trefarvede Flag" som *Henrik Wergelands*, sat i musik av *L. M. Ibsen:*

„Du engang var en Flammesky
Af Lyn en Kampdags Morgengry
Du Norges røde Flag,
Med dig Kong Barfods Snekker fløi
Paa Drageving til Orkeney
Da Solen blank og høi
Du sad paa Olafs Dag" o.s.v.

L. M. Ibsen har skrevet flere andre patriotiske sange bl. a.: „Normands Sang til Fødelandet“ (I. C. Rosen), „Norsk Nationalsang“ (Mauritz Hansen) o.s.v. — Da de første dampskib viste sig langs kysten, kjendte de patriotiske sangeres begeistring ingen grænser. Baade digtere og komponister blev betaget av inspiration.

Ikke blot det første „Constitutionen“ blev av *Schwach* og *L. M. Ibsen* besunget i høitstemte toner:

Svøm trygt paa Nordhavs Bølger
Du skjønne Kunstens Værk,
Som i dit Indre dølger
En Alf saa understærk.
Du Nors Klenodets Navne
Du Norges Zier og Lyst!
Svøm mellem dine Havne
Langs Norges Klippekyst!
Frem Gjensyns søde Glæder,
Frem Velstand, Lys og Smag,
Og bær med Held og Hæder
Trefarvet Norske Flag!

Nei ogsaa „Prinds Carl“ og „Oscar“ som fulgte efter, blev hilset med samme begeistring av næsten alle datidens bekjendte diktere og komponister. Man fandt endog noget uhyggelig dæmonisk ved disse smaadampskibe. *M. B. Boye* kvæder f. eks.:

Fra Kratret rædsomt hæver
Sig Røgens sorte Skye
Og Havdæmonen bæver
Brat ned i Dybets Lye.

Undertiden forsøker L. M. Ibsen at male i toner, anvender f. eks. den forstørrede sekund i sangstemmen for at uttrykke stormens uhygge og beliver til sine tider det i almindelighet ytterst enkle, primitive akkompagnement.

Men *M. L. Ibsen* har ogsaa andre strenge paa sin lyre. Hans „St. Hansaftensang“ er dog ikke særlig stemningsfuld. Bedre er „Til en Rose“ (L. Sagen), „Mindet“ (H. Bjerregaard) og „Taus Kjærlighed“ (S. O. Wolf), hvor undertiden en dristigere, mer personlig harmoni træder frem, f. eks. den neapolitanske sekst i „Mindet“, og i „Kjærlighed“ den uttryksfulde samklang mellem d og dis ved ordet „Trøst“. I to smaa kompositioner „Herrens Bøn“ og „Velsignelsen“, begge dypt følte bekjendelser, møter vi endelig *et egte norsk tonefald*

L. M. Ibsen blev aldrig nogen fuldt utviklet kunstner. Helt dilettantisk er *Christian Blom*, men han har dog i et inspirert øieblik skrevet musikken til „Den kronede Nationalsang", „Sønner af Norge", en av vore kraftigste fædrelandssange. Ogsaa i andre sange viser han utvilsomt talent, f. eks. i *Mauritz Hansens* prægtige „Stormsang". Musikken er her noksaa storslagen, uten tvil paavirket av *Webers* berømte oceanarie i „Oberon":

Sang
til
Den norske Dampbaad
PRINDS CARL.
Musik af
L. M. Ibsen.

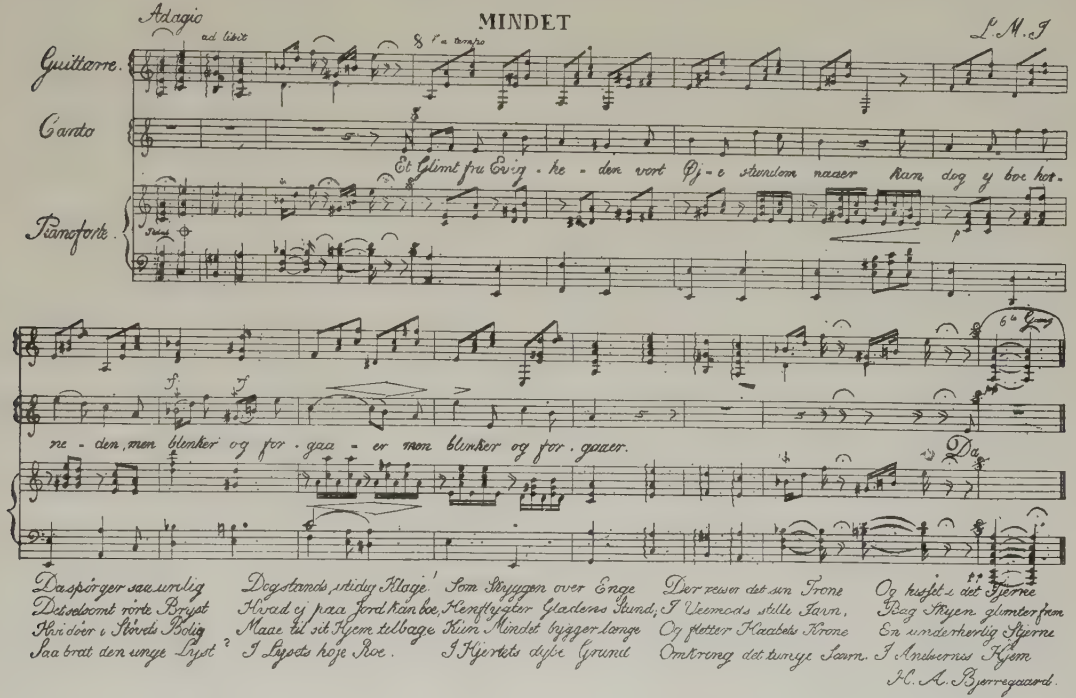
Sving stærke Storm din Vinge bred
Stryg vældig over Havets Bølger.

Blom har ogsaa sat i musik Schwachs vakre dikt „Menneskets Aasyn" (efter det svenske) og en mængde nationalsange av samme dikter. Han er som mange dilettanter en ven av brusende akkorder, især i indledningen til sine sange. Ogsaa han har besunget vore dampskibe. Interessant er hans musik til Henrik Wergelands lyrisk-overstrømmende „Sørgedigt over Frantz Henrik Auberts Død". Ogsaa her merker man Webers paavirkning. Baade i dette verk og flere andre viser Blom en viss tilbøielighet til dramatiske virkninger. Han hadde ogsaa erhvervet sig kjendskap til datidens enkle instrumentation og har bl. a. skrevet en „Norsk Nationalouverture" med benyttelse av sin egen „kronede Nationalsang". Den er et dilettantisk arbeide, naivt og temmelig ubehjælpelig i sin hele konstruktion.

Christian Blom blev født i Narverud ved Tønsberg 20de oktober 1782, han skulde efter forældrenes ønske studere, men han hadde mer interesse for sjølivet, og fulgte med en onkel til Ostindien. Senere blev han skibsfører, blev „maanedsløitnant" i krigsaaret 1808, og nedsatte sig efter freden som skibsreder i Drammen. Alle sine fristunder brukte han til musik, og baade violin og cello skal han ha spilt med dygtighet. Han døde i Drammen 22de april 1861.

Mens diktekunsten rundt omkring i Europa var fyldt av romantik, og denne aand ogsaa hadde fundet indpas hos os, tok det mer tid, inden musikken blev betat av den nye retning. Der blev efterhaanden en brytning mellem oplysningstidens avsvækkede klassiske retning og den nye livsfriske romantik, som i Tyskland traadte seirende frem i *Carl Maria v. Webers* operaer og i stilhet

forberedtes av den næsten ukjendte *Schubert*, skaperen av den rike, frugtbare lyrik som endnu blomstrer. Foruten Weber var det vistnok den i Danmark bosatte tyske komponist *Kuhlau* som paavirket de unge norske komponister.



Han hadde optat *danske folkeviser* i sine syngestykker og viste altsaa veien mot den paa folkemusikken byggede romantik, som i vort land egentlig først i *Edvard Griegs* verker blomstret i sin fulde pragt. Klassicismen hadde kun hat indflydelse paa de ledende samfundsklasser. I folkedypet var bunden overgrodd av fantasiens yppigste vekster.

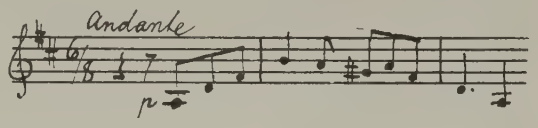
Det romantiske ligger nu engang dypt gjemt i enhver folkekunst, og trær i vor folkekarakter særlig sterkt frem. Dette viste sig med uimotstaaelig magt allerede i den første tid efter adskillelsen fra Danmark. Vore diktere følte sig dragne av vor gamle storhetstid, de sværmet for den stolte odelsbonde, som nu ogsaa fik politisk betydning, og de begyndte endog at faa sans for vore dialekters skjønnhet og eiendommelige poesi. *Steffens'* og *Øhlenschlägers* romantik virket ogsaa befrugtende. Betegnende for tidsaanden er et anonymt drama „Den gjenfundne Søster" fra 1820. Her anvendes stavrim og saga og kjæmpevisestil

blandes sammen med bløtere romantik. Hedemarken har faat sit gamle navn „Heidmarkur" tilbake. „Barder" optræder, men hvorledes musikken var, vet vi desværre ikke. Komponisterne begyndte at lytte til vore folkeviser og danse og litt efter litt at indføre dem i deres endnu gjennemgaaende klassicistiske verker. Hos *L. M. Ibsen* og *Blom* ser vi enkelte spor av den nye retning, mens *Waldmar Thrane,* den tids mest kjendte norske komponist, med stor dristighet øser ut av selve folkedypet og ikke er bange for de, efter tidens opfatning vanvittigste, efter alle „regler" forbudte intervaller, naar det gjælder at male scener av vort folkeliv. Men han anvender denne nye musik utelukkende, hvor han skildrer bønder. I sit hovedverk, syngespillet „Fjeldeventyret", følger han saaledes dikteren, naar denne lar sine bønder tale deres eget sprog. Allerede *opdagelsen av vor folkemusiks rike skat,* gir *Thrane* den største betydning for vor musikhistorie. Desuten er han en i sin tids aand vel utdannet kunstner, ikke som de to nævnte komponister mer eller mindre dilettant. Han skal ha været en udmerket violinspiller og fortrinlig dirigent. Som komponist var han neppe mer begavet end *L. M. Ibsen,* men hadde faat en ganske anderledes solid og alsidig utdannelse. Han behandlet saaledes orkestret med kyndighet og rutine og var vel bevandret i datidens enkle teknik. Det vakreste i hele „Fjeldeventyret" er den helt igjennem norske sang „Soli gaar bak Aasen ne", som han vistnok i et særlig inspirert øieblik selv har komponert. Antagelig er hans fantasi her blit befrugtet av *Bjerregaards* vakre folkedigtning og rent musikalsk blit paavirket av stilen i den indledende dristige „Lokk" som han har optegnet efter selve naturen. Saaledes roper endnu den dag idag paa mange steder sæterjenten paa sine kjør. Hun gjentar uavladelig den store septime, det vanskeligste av alle intervaller. Dette er noget enestaaende i hele verden, altsaa i fuldeste betydning norsk-norsk. At *Thrane* vovet at kaste handsken til al „kultivert" musik, var uten tvil en stordaad. Selv hos Grieg skal man lete efter et saa dristig nationalt overmot.

Waldemar Thrane.

Men Thrane benytter som sagt aldrig denne tone, uten naar det gjælder *bønder.* Allerede i den første duet finder vi folkelig indflydelse, der hvor c d e utallige gange gjentages til ordene: „Fik jeg dog ham og blev lensmandsmadam" o.s.v., som synges av bondejenten Ragnhild, og-

saa til ordene „nu slumrer urolig i Sæterbolig de Piger smaa“, i Entreakten og det følgende kor, hvor vi træffer paa en egte halling. Selvfølgelig indeholder allerede ouverturen flere av disse norske motiver, men sætter ind med en frase som paafaldende minder om Webers berømte Cavatine i „Freischütz“, efter en sterk d dur akkord: Ellers er den i almindelighet holdt i tidens noksaa tamme og tomme rutinestil, hvor bevægelsen og rytmen gir et vist liv og oftest skjuler mangel paa virkelig form og indhold. Efter de av *Th. Løvstad* gjenfundne originalstemmer av en ouverture bestod Thranes orkester av: 6 første violiner, 4 anden violiner, 2 Bratscher, 2 celloer (eller 1 cello og contrabas) av blæsere kun 1 fløite, ellers som i en av Mozarts ouverturer, dertil naturligvis ogsaa pauke.

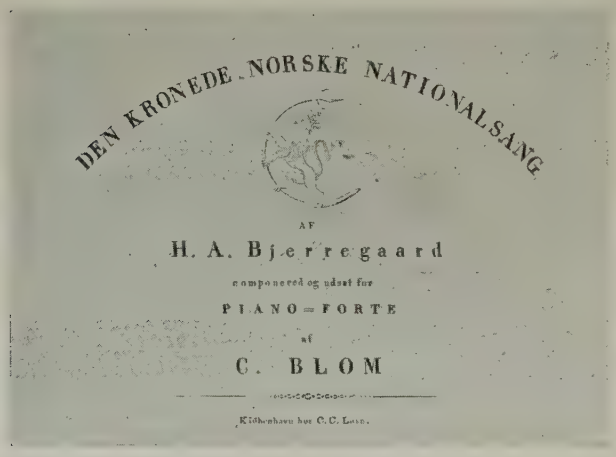


Især finalen i første akt viser at Thrane med dygtighet behandler tidens større former. Han fordrer meget av sangerne, og den stakkars Maria har adskillige noksaa halsbrækkende koloraturer og maa undertiden klare det trestrøkne c. Der er liv og farve i Thranes musik. Hans sans for humor og karakteristik viser sig paa mange steder. Men nogen sterk personlighet trær ikke frem, undtagen i „Aagots Fjeldsang“. Men det er ialfald hans store fortjeneste, at han har vist de følgende generationer veien ind i folkeromantikkens land. *Waldemar Thrane* døde 38 aar gammel, før han hadde indfridd de rike løfter som Fjeldeventyret gav. Desværre er Bjerregaards tekst saa barnslig, naiv, at det neppe vil lykkes et bevare dette første norske syngestykke for scenen. Da den er almindelig kjendt, er en indholdsangivelse overflødig. Heller ikke om Waldemar Thranes liv og personlighet vet vi meget. Han var yngste søn av den i et tidligere avsnit omtalte *Paul Thrane* og hans hustru *Kierstina Maria Dørker*, datter av kjøbmand Dørker fra Fredrikshald, og blev født 8de oktober 1790 i Kristiania. Vi har allerede hørt om det rike musikliv i Thranes hus i Storgaten, om hvorledes hvert medlem av familien overtok et instrument i det store familieorkester, hvorledes Mozarts og Haydns kammermusikverker og symfonier flittig indøvedes og senere blev spillet offentlig.

W. Thrane fik sin første musikundervisning av den oftere omtalte stadsmusicus *Groth*. Hans far vilde ikke, at han skulde bli musiker, men sendte ham tilsjøs, da han ikke hadde lyst paa at studere og ikke likte sig paa latinskolen. Men skjæbnen vilde det anderledes. Han faldt ned fra en raa, hadde nær sat livet til og paadrog sig en legemlig svækkelse som vistnok tildels blev skyld i hans tidlige død.

Han kom nu i krambodlære og grundet, som allerede nævnt, en forretning

sammen med *L. M. Ibsen*, men kunde ikke finde sig tilrette som kjøbmand. Længselen drog ham til utlandet, og en vakker dag drog han paa et av Kristiania-kjøbmænd utrustet skib som „Superkargo“ til Vestindien og landet under kanonsalut ved midnatstider paa det av negre bebodde St. Thomas. En romantisk oplevelse som gjorde et dypt indtryk paa hans unge sind. Hans lystighet og snarraadighet omtales av kameraterne. Snart besluttet han dog at ofre sit liv til musikken og drog først til Kjøbenhavn, hvor han i den bekjendte konsert- og kapelmester *Schall* fik en dygtig lærer. Senere reiste han til Paris, hvor han under *Reicha* og *Habeneck* studerte komposition og instrumentation, og med den berømte *Baillot* violinspil. Fra det rike musikliv dernede maatte han 1817 ta avsted og vende tilbake til Kristiania. Her overtok han nu efter Etatsraad *Falbe* ledelsen av det i 1809 stiftede „Musikalske Lyceum“. Thrane blev ogsaa orkesterdirigent i „Dramatisk Selskab“ og senere (1828) ogsaa i det av Strømberg samme aar oprettede „Christiania offentlige Theater“. Han døde allerede i slutten av 1828. Som solist medvirket han ofte, han skal ha været en mester til at improvisere paa sit instrument og ha besiddet en betydelig teknik. Han stiftet ogsaa en strykekvartet. Den berømte cellist *Bernhard Romberg* uttalte om Thrane som dirigent, at han paa sine reiser, med undtagelse av konsertmester *Schall*, ikke hadde truffet nogen kapelmester, som ledet orkestret med saamegen orden og sikkerhet som Thrane. Han skildres som en livsglad kunstner, som likte pudsige ordspil og vitser, uttalte f. eks. engang spøkende, at allerede navnene viste det dype indre slægtskap mellem ham og hans to intimeste venner *Messel* og *Lassen*, naar man bare borttok forbokstaven:

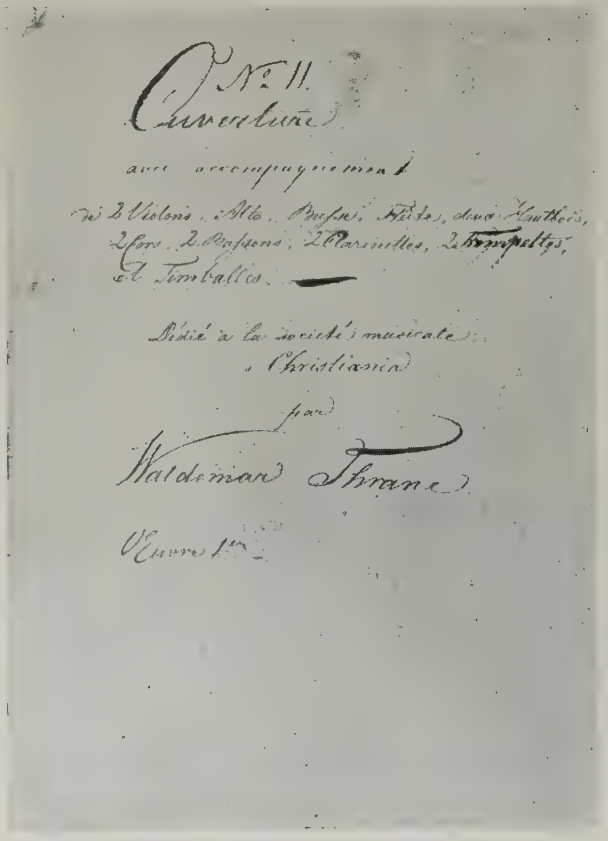

DEN KRONEDE NORSKE NATIONALSANG
AF
H. A. Bjerregaard
componeret og udsat for
PIANO-FORTE
af
C. BLOM
Kiøbenhavn hos C. C. Lose.

Thrane — åne
Messel — Esel
Lassen — Asen.

I dette minder han om *Mozart*, som ogsaa var fuld av lune og barnslig-lystige indfald.

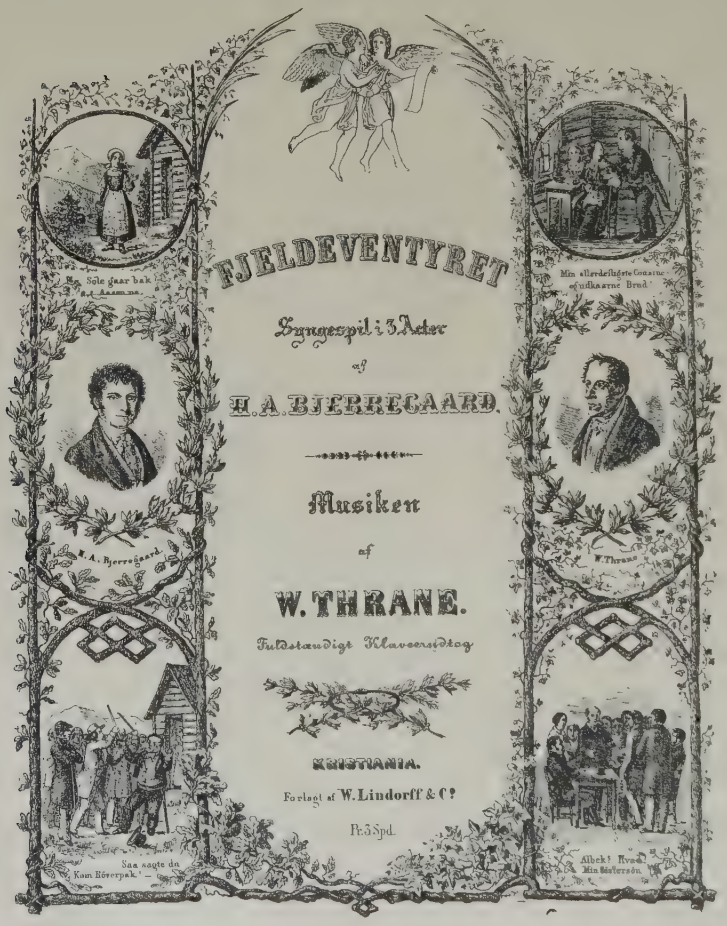
Han skal som denne ha arbeidet svært let. Naar han besøkte sine slegtninger paa Borregaard og Hafslund, saaes han at springe avsted for at faa optegnet sine idéer, før de fløi fra ham igjen. Han var i det hele tat et øieblikkets barn. De uutviklede, ynkelige musikforhold han maatte leve under og hans tidlige død, kaster et skjær av vemod over denne vor første norske dramatiske komponists korte, men desto arbeidsrikere liv. Som dirigent i to, tilslut tre instituter fik Thrane ikke tid til at komponere meget. Foruten sit hovedverk „Fjeldeventyret" har han skrevet nogen kantater, ouverturer og marsjer uten større kunstnerisk værd.

Thrane og *L. M. Ibsen* var de eneste norske komponister av nogen betydning i denne tilsyneladende saa fattige tid av vor musikhistorie. Til dem slutter sig to danske, den allerede omtalte ivrige dilettantkomponist, kammerherre *Falbe*, hvis elskværdige valser man den gang sværmet for, og den kgl. danske kammermusicus *Fredrik Carl Lemming*. Uagtet denne sidste ikke som Falbe blev norsk borger, har han dog krav paa en plads i „Norges Musikhistorie", da han hos os gjennem enkelte kompositioner i norsk stil er meget mer kjendt end i sit fødeland.



I Danmark vet man ikke mer om ham og hans verker, end at han er født i Guldborg paa Falster 1782 og senere uvist naar, blev utnævnt til kgl. dansk kammermusicus. I 1825 skal „Student og kgl. Kammermusicus Lemming paa Hoftheatret i Kjøbenhavn have opført en Militær-Ouverture av Gercke, hvor der forekommer Pistolskud". I den anledning omtales han ogsaa som komponist. Ved en gageregulering i 1840 siges ogsaa, at Lemming og en anden musiker

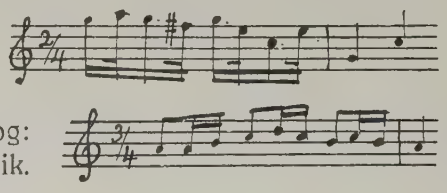
„opbebærer 300 Rgd. af Kapellets kasse, uagtet disse Embedsmænd ingensinde have nogen Funktion ved Kapellet". I Norge har Lemming derimot konsertert helt fra 1821. Han har som eksekutør været en meget mangfoldig mand: i 1822 utgav han saaledes variationer over „God save the King" paa 6 forskjellige instrumenter! Litt senere en harmonikakonsert. Der menes formodentlig glasharmonika. Helt i 1828 hører vi om flere saadannne præstationer av Lemming. Han var ogsaa pianostemmer. Og da han informerte baade i violin, piano, guitar og sang, har han hat nok at bestille. Fremforalt maa han ha utmerket sig som violinist, flere violinkonserter staar paa hans programmer, og da han ved sin første gjestekonsert blev assistert av Lyceets orkester, kan man ogsaa derav slutte han nød anseelse. Det ser ut til at han har likt sig saa godt i byen at han med engang har slaat sig ned som musiklærer. I 1824 hører vi om flere konserter av ham, Michelsen averterer hans portræt, en indsender ber om nok en konsert før hans avreise til Stockholm. Han synes altsaa at ha spillet en ganske stor rolle. Han viser sig atter iflg. avertissementerne som konsertgiver baade i 1825, 26, 27 og 28. Musikhandlerne averterer adskillige kompositioner av ham og henviser stadig til den lykke de har gjort. Efter 27. juni 1828 hører vi intet om ham. Ved sin avskedskonsert har han blandt andet opført en række variationer over „Stusle Søndagsquellen"



samt en melodi til „Norges kronede Nationalsang“ „for stort Kor afvexlende med Variationer for Violin“. Han har som det synes villet konkurrere med Blom.

Hvad der senere er blit av Lemming, vet vi ikke. Men han maa ha været en urolig natur. Til Kristiania kom han nemlig helt fra Rio de Janeiro, hvor han var konsertmester i orkestret, og under sit lange Norgesophold foretok han i hvertfald endel utflugter til nabolandene. Formodentlig har han i 1828 atter begit sig paa reise. En enkelt gang senere gav han konsert i Kristiania, nemlig i september 1842.

Vort universitetsbibliotek besidder en hel række av hans kompositioner, som ubetinget viser et ikke almindelig talent. Det som interesserer mest er den sterke paavirkning av norske folkeviser som tydelig lar sig paavise i flere av hans bedste arbeider. Ogsaa han, utlændingen, er blit grepet av nordmændenes begeistring for „den stolte Odelsbonde, Norges Klipper og yndige Dale“, for dampskibene, tidens vidundere, for alt det som gjorde saa sterkt indtryk paa vort folk i denne vor nye selvstændighetsperiode. Endog i hans „Six Divertissements pour le Pianoforte dediés á Mme O. Lasson“ træffer vi paa egte halling og springdansmotiver f. eks.: hvor baade melodi (med den morsomme fis) og rytme er saa karakteristisk norske og: som er likesaa betegnende for vor folkemusik.



Endnu sterkere er paavirkningen i sangen „den Glade“ som næsten helt igjennem er et kopi av den bekjendte folkemelodi „Astri mi Astri“, kun i hurtigere tempo. Men Lemmings med rette berømte mesterverk er dog hans „Gjeterliv“, en „Sang i den hallingdalske Dialect“. I et avertissement fra 1828 anbefales denne sang „saavel for Textens Originalitet som den smukke Melodie“.

„Nor May-daaga lokkje
Aa Sogla sjungo vart aa vent
Daa Jentun uti Flokje
Lyt pinte sæ so pent“ o.s.v.

er med rette blit en av vore vakreste folkemelodier.

Ogsaa i dette tilfælde har han vistnok benyttet en norsk folkevise. At Lemming har hat saamegen sans for vor folkemusiks og bondedialekters skjønhet er dog al ære værd, og hans „Maidag“ som er saa forskjellig fra Tullins, har med rette vist sig langt mere levedygtig end dennes. Med fin stilfølelse har Lemming her talt i sit nye fædrelands intimeste sprog og sat sig et skjønt

mindesmerke. Han har sammen med Thrane vist vore skapende kunstnere den rette vei, fordypelsen i vor folkekunst. At han, dansken, ogsaa har kvædet til dampskibet „Oscars" ære og endog komponert sin melodi til „Sønner af Norge" er merkelig nok.

Lars Roverud.

Før jeg avslutter omtalen av denne, som det synes, saa golde første periode av norsk tonekunst, maa jeg gi en kort skildring av konsertlivet og nævne de faa nordmænd som dukket op av den morgentaake som endnu ruget over den kommende dag.

L. Roveruds før omtalte bestræbelser for at faa istand et syngeinstitut førte ikke til noget blivende resultat. I aaret 1819 uttaler en anonym indsender i Morgenbladet sin utilfredshet med de bestaaende tilstande og henvender sig tilslut til *Roverud* som en mulig frelser i nøden „en Mand der paa een-gang er tænkende Musicus og øvet Musiklærer, baade yndet for sine Talenter og agtet for sin redelige og uegennyttige Charakteer".

Til dette forslag bemerker redaktionen, at *Roverud* for tiden opholdt sig i Leipzig, „hvorhen han er reist netop for den her omtalte Sangens ædle Konst, og han vil sikkert ikke forgjæves være draget didhen. Han vil uden Tvivl vende tilbage end mere udrustet med Evner til med Smag og Lethed at kunne udbrude dette herlige Talent. Ovenstaaende Forslag vil i det Væsentlige være ham ligesaa kjært og vigtigt som det synes at være for Indsenderen." Redaktionen haaper, „at udvortes Hjælpemidler og indvortes Enighed imellem alle Konstens Venner, vil gjøre ham Udførelsen af hans priselige Hensigt baade mulig og behagelig".

Indsenderen er særlig begeistret for „Syngekonsten", mindre for instrumentalmusikken. Han vil helst ha kor avvekslende med soloer. „Intet Instrument maatte i Almindelighed", sier han, „enten tilsætte eller fradrage Noder fra den rene fulde Menneskestemme, hvis ublandede, ukunstlede Lyd, især i visse Gemytters Stemning er saa indtagende, at al anden Musik synes skurrende i Sammenligning med Samme". Vel har folket i Kristiania i almindelighet „en tonefuld og behagelig Stemme", men der maa øvelse til Lyceet kan være bra nok, „men hvor faa er dets Medlemmer og hvor sjelden have disse Faa ved dets Concerter og Forestillinger Leilighed til at øve deres skjønne Gave til deres Medborgeres Fornøielse." De „Unges Opdragelse i denne Konst forsømmes ogsaa i Almindelighed paa en høist beklagelig Maade". Han anbefaler bl. a. konserter i det frie, „enten paa Vandet eller en Ø i Nærheden af Byen". Intet mener han er gavnligere for „et dannet og over Livets første Fornødenheder ophøiet Menneske end at give sine Talenter en gavnlig Retning". At synge er en „Konst, hvorved Aanden opløftes, Hjertet røres, Organet styrkes, Mennesket forædles, ja hele Samfundet trives". Han mener, at de syngende staar høiere i kultur end de som „dyrker Strengeleg og Dands". Man maa ikke und-

skylde sig med de trykkede tider, „den sande Konst er vel neppe Overflødigheds Foster; just i en Periode, hvor man ængstes og foruroliges paa alle Sider, bør man synge, just da bør man ophøie sine Tanker over jordisk Trang og jordisk Møie og henvende sit Blik til hint uforgjængelige Rige, hvor Elendighedens Stormvind ikke blæser".

Lars Roverud kom dog ikke til at faa istand sit syngeinstitut, men som allerede omtalt oprettet *L. M. Ibsen*, rigtignok visst i meget beskeden maalestok, senere et saadant. Derimot synes han sammen med en *P. Thuesen* i kortere tid at ha ledet et av ham stiftet „Musikalskt Samfund", som allerede i 1814 gav en konsert bl. a. med brudstykker av den dansk-tyske opera „Erik Eiegod" av Kuntzen, som vi allerede kjender som „Dragedukken"s yndede komponist. Ellers har jeg ikke opdaget noget spor av et andet „musikalsk samfund" end det ofte omtalte Lyceum, som i dette avertissement vel neppe kan være ment, da Roverud i sin bekjendte bok (1815) kritiserer Lyceet og dets udueliğe ledelse paa det skarpeste. Roverud konserterer dog senere med Lyceets assistanse, baade i 1824 og 25, sidste gang i Vor Frelsers kirke. I denne „Passions-Concert" opfører han blandt andet *Beethovens* „Christus paa Oliebjerget", og den unge stud. juris. *F. C. Lindeman* spiller en av ham selv komponert orgelfantasi.

Aaret efter gav Roverud igjen en passionskonsert, som bl. a. bragte en „Passionsouverture" og en „Passionssang for en Sopran med Accompagnement af stort Chor, Orchester og Orgel" av *Beethoven*. Denne gang spilte Lindeman en ny komposition, „Fantasie for Orgel".

Vi faar i den anledning vite, at Roverud bodde paa hjørnet av Nedre Voldgate og Prinsensgate.

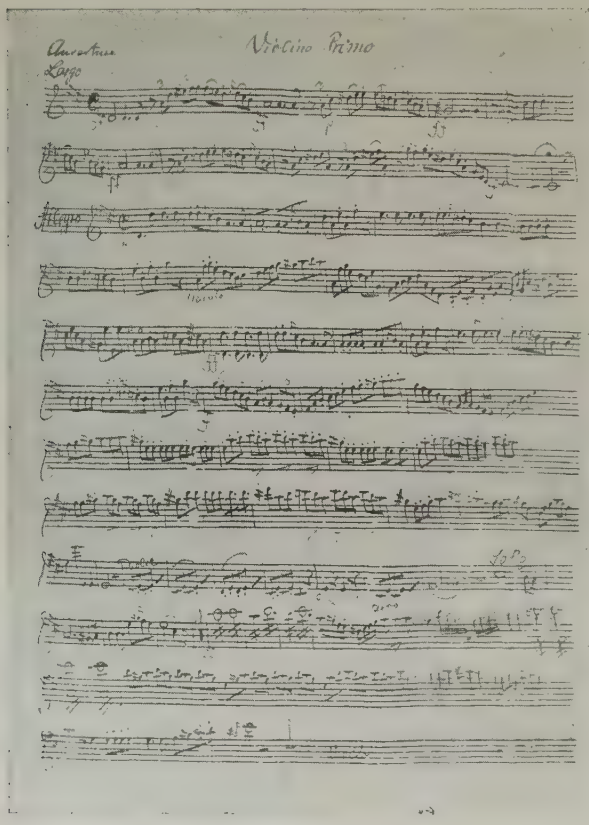
L. Roverud gjør endnu i 1830 et forsøk paa at faa istand et institut, „hvor Menigmand kunde, mod en billig Betaling lære lidt simpel, naturlig Sang til Husbehov, thi hjemme hører man intet, medens Concertsalen gjentoner af alskens Bravoursang". Man har ofte opfordret ham til at faa noget saadant istand „men", sier han, „hidtil har ikke min Erfaring tilladt mig at haabe noget Held ved et saadant Foretagende". Saa beskeden er han nu blit „da Tidens Aand langtfra er Musiken gunstig". Men som offentlig ansat sanglærer og opfinder av en ny „simpel Methode" vil han dog forsøke at grunde „et privat Sang Institut for Voxne og Børn af begge Kjøn".

Roverud dirigerte sangkoret i Vor Frelsers kirke i 1840 da Wergelands skjønne kantate til sekularfesten for boktrykkerkunstens opfindelse blev fremført. Han var *Halfdan Kjerulfs* første lærer. Forøvrig er ikke stort at meddele om hans livsførsel. Han døde ved et ulykkestilfælde 26. februar 1850.

I disse daarlige tider blev der ikke avholdt saamange konserter som i

„Selskabsmusikkens“ gyldne dage. Ogsaa antallet av utenlandske virtuoser tok betydelig av.

Blandt disse maa fremhæves *Bernbard Romberg*, den verdensberømte cellist, som to gange besøkte vort land og i 1827 gav flere konserter sammen med sin søn Carl. Han spilte bl. a. „Et musikalskt norskt landligt Malerie“, en fantasi for cello, komponert av mesteren selv. En fløitespiller *W. Walter* fra Posen, en østerrigsk violinist *I. Nagel*, pianisten *Carl Schwencke*, musikdirektør *Günther* fra Göteborg, skuespiller og sangerparret *Wexschall* fra Kjøbenhavn, *Sophia Sevelin* fra Stockholms opera m. fl. nævnes blandt de konsertgivende i tyveaarene. En italiensk primadonna fra Paris *Mme St. Brice Quagliarini* gav to konserter. Paa den anden sang hun med assistance av kor Bloms „kronede Nationalsang“. Vi ser, at de utenlandske virtuoser ikke forsmaadde at appellere til den norske patriotisme for at trække hus.



Orkesterstemme
antagelig skrevet av W. Thrane selv.

Blandt de meget faa norske konsertgivere maa nævnes pianisten *Hans Haagensen Skramstad*, en bondesøn fra Toten (f. 1796), som under medvirkende av Lyceet gav sin første konsert i Kristiania i aaret 1819. Han synes at ha været autodidakt, som det fremgaar av en notis fra Kjøbenhavn i Morgenbladet i anledning av hans konsert der.

„Onsdag 24. Nov. 1824 lod *Hans Haagensen Skramstad* en Bonde fra Norge sig høre i en Vocal og Instrumental-Concert paa Hoftheatret som Pianofortespiller. Det nye og paafaldende i at se en Bonde fremtræde som Virtuos, havde trukket mange Tilhørere derhen, og Concertgiveren vandt Bifald. Han er født i Landsbyen (!) Skramstad, 20 Mil fra Christiania og er 28 Aar gammel. Han synes at have været sin egen Lærer og ikke have anden Veiledning end en trykt Claveerskole. Færdighed mangler han ikke, og ved grundig Undervisning fra Ungdommen

af havde han sikkert kundet blive en udmærket Virtuos paa sit Instrument. Nu maa man mere beundre denne udannede Natursøns overordentlige Anlæg end det virkelige helt uddannede Talent".

I 1826 gav han, bl. a. assistert av den bekjendte Hamburger-pianist *C. Schwencke* en „Musikalsk Soirée i Klubsalen Enigheden i Sommers Gaard". Skramstad studerte nu videre i Paris, og der komponerte han flere klaverstykker bl. a. en vals og „Variations pour le Pianoforte dediées á Madame Comtesse de Tavast". Trods denne høitidelige dedication er variationerne komponert over barnesangen „Gubban Noah", og enten de nu er ment alvorlig eller som en spøk, virker de paa os kun som et pudsig utslag av tidens naive og flate aand. De er holdt i tom virtuosstil og kræver ikke liten færdighet. — Likesom Norges første sanger (se side 53) fandt ogsaa denne Norges første pianist sin død paa en tragisk maate, nemlig ved selvmord i Svartediket ved Bergen (1839).

Ellers er der faa norske konsertgivere i disse aar. Flere av teatrets skuespillere f. eks. jomfru *Smidt* og *L. N. Berg* optraadte ogsaa som sangere.

Lyceet gav foruten de regelmæssige foreningskonserter undertiden offentlige konserter til bedste for en eller anden ung kunstner, oftest i forbindelse med „Det dramatiske Selskab". Av størst interesse er den „Musicalske Forestilling" som den 20. januar blev git „til Bedste for Musikanføreren i det dramatiske Selskab og det musicalske Lyceum. Hr. *Ole Bull*", som selv spilte en konsert av *Mayseder* og „Variationer over russiske Nationalthemaer" av *Rüdersdorf*. Dertil opførtes den enaktige operette „Syngestykket".

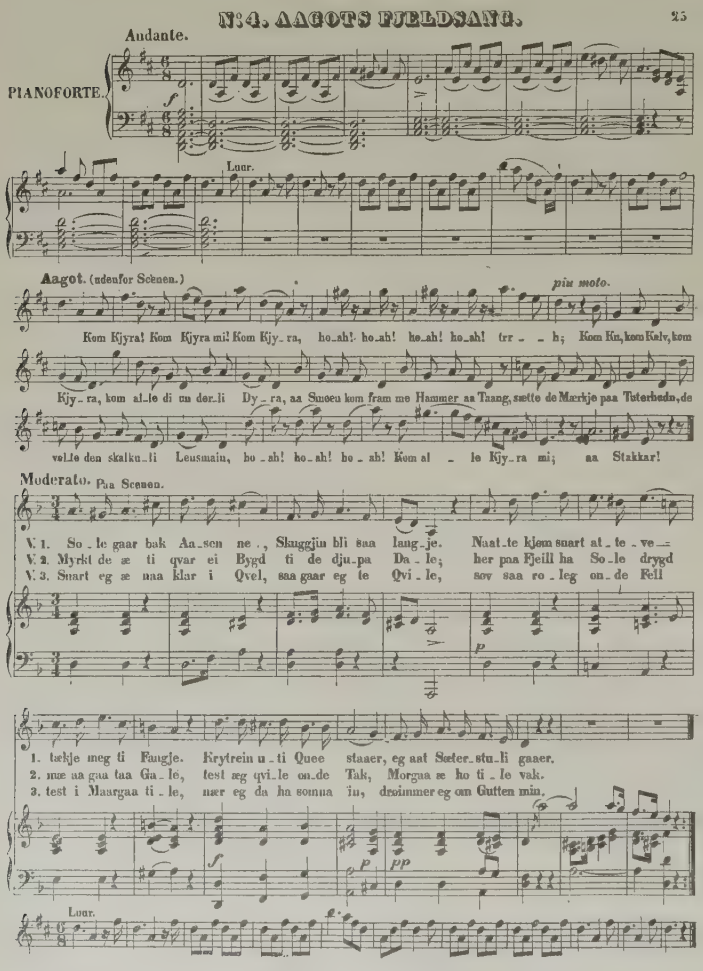
Ole Bull hadde ogsaa efter Waldemar Thranes død dirigert orkestret i „Christiania offentlige Theater", men da han paa grund av konsertreiser maatte ha en stedfortræder, benyttet denne, violinisten *Tøstie* — f. paa Hedemarken 1805 — leiligheten til at frata ham stillingen som dirigent. Men allerede i februar 1830 fratrær *Tøstie* og foretar en reise til utlandet. I den anledning gir det musikalske Lyceeum en „Musikalsk Forestilling" til bedste for ham. Han var antagelig ikke sin stilling voksen, ialfald hvis vi skal tro to anonyme indsendere i Morgenbladet for 3. oktober 1829.

Under overskriften „Orchestret" heter det her:

„Udentvivl har flere med Undertegnede undret sig over, at man iaar endnu ikke har seet den forrige Anfører, *Hr. Bull*, paa sin gamle Plads, siden han dog er her i Byen tilstede.

Langtfra at miskjende eller at ville kaste nogen Skygge paa den nye Anfører, Hr. Thøstie, hvis Duelighed som Violinist, tvertimod vistnok har overtruffet de Flesies Forventning, og hvis Flid og Nøiagtighed, som Orchestrets Fører, sandelig fortjener Ros, mene vi dog „det gjør en Helvedes Forskjel" som Sir Original siger, hvem af disse Herrer bemeldte Plads beklædes af. Det er et at *spille sin Stemme* — correct og med fatning — det gjør Thøstie virkelig heelt

flinkt, men et Andet, *at føre an*, her især, hvor denne Function tillige indbefatter Instructeuren, og hertil udfordres en mere udbredt Musikkundskab og et mere skjærpet Øre, end man med Billighed kan vente hos Thøstie.

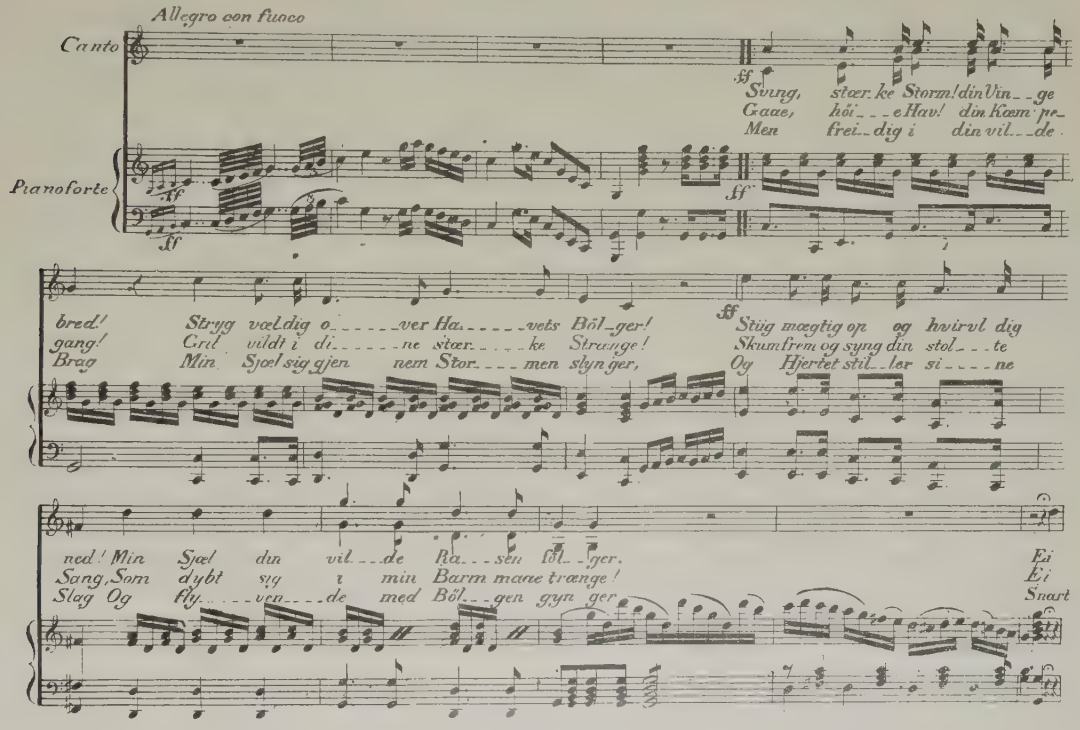


Aagots Fjeldsang av Waldemar Thrane.

Endskjønt yngre af Aar, har Bull dog allerede godtgjort, at han endog i den Green av Kunster (om Obligat Spil ville vi ikke engang tale) ikke længer er nogen blot Begynder, og denne unge Mand maa, hvis han kun nogenlunde lader det nødvendige Studium af Musik-Theorie holde Skridt med den overordentlige Fremgang, hans overordentlige Anlæg for Kunsten i Forening med en *Lundholms* Veiledning ligefra Barnsben af, har ladet ham gjøre i Executioner, med Tiden ufeilbar opnaa et saa saare høit Standpunkt i dette Fag — medens dog alt, hvad Thøstie endnu i denne Henseende nemlig som Anfører, har udrettet, ikke kan fortjene Navn af mere end Forsøg". Indsenderne finder det rimelig, at Thøstie under Bulls fravær overtar posten. At han nødig gir slip paa stillingen, er jo ogsaa begripelig, især paa grund av gagen. Men „Bull skal virkelig, siges der, have tilbudt sig igjen at overtage Anførerbestillingen, gratis endog, hvis det behøvedes, men af Direktionen være blevet henvist til Thøstie. At T. et Øieblik længere skulde ønske at agere Anfører, naar *en Bull* staar færdig til at afløse ham, kunde vi umulig forestille os, uden først aldeles at forandre vor gode Mening om denne unge Mands Beskedenhed og hans Forstand. Vi haabe saaledes, det nu maa staa i Direktionens Magt at igjenskaffe os saavelsom Orchestret Hr. Bull, hvis kraft- og sjælfulde Foredrag i forrige Aar ofte ydede os ligesaa interessante Øieblikke som dem der præsteredes paa Scenen og hvem vi derfor iaar ret ugjerne har savnet, ikke at tale om, at det vilde være beklagelig, om et saadant Subject som Bull fremdeles skulde savne denne Anledning til Uddannelse.

To Abonnenter".

Jeg har anført det væsentlige av dette indlæg, fordi det hittil var ukjendt, og man ikke med visshet kunde konstatere, at Bull virkelig hadde dirigert *teatrets* orkester. Nu faar vi jo vite, at han endog gjorde opsigt ved sin dygtighet som dirigent. Den angrepne *Jacob Tøstie* blev senere, efter sin utenlandsreise ansat ved det Kgl. Kapel i Stockholm, hvor han som „Medlem af det kgl. svenske Musikakademi" døde 1844.



1. side av Chr. Bloms „Stormsang" (tekst av M. C. Hansen).

Paa denne tid ser man den *første norske virkelige konsertkritik* i anledning av en konsert, git av cellisten *O. Fredriksen* fra Drammen. Kritikken er beskedent undertegnet „Ingen", men er temmelig indgaaende og forstandig. Fredriksen faar megen ros og anmelderen haaper, at „baade han og hr. Bull, begge dannede i vore Klippedales Skjød, maatte faa Anledning til at gjøre en Kunstreise". Paa dem kan nemlig „den bekjendt Indskrift paa Dukaterne „Aus Norden kommt Gold" anvendes". Navnet *Ole Bull* er den første lynstraale som pludselig beliver den lumre trykkende atmosfære som ruger over vort musikliv i de første aartier av det 19de aarhundrede.

Det er et av de uudgrundelige fænomener, menneskehistorien byr os, at ofte netop i ynkelige golde tider en række genier fødes, som skaper de største aandelige værdier. I hele Europa laa dengang kunsten i dødvandet, men netop i aarene om 1810 trær paa alle gebeter en forbausende mængde store mænd ind i livet. Musikken er kanske rikest repræsentert. Man behøver blot at tænke paa navne som *R. Wagner, Schumann, Mendelsohn, Liszt, Berlioz, Verdi* og mange andre. I Norge møter os *Ole Bull* (f. 1810), Lindeman (1812), Kjerulf (1815), *Udbye* (1820), *Tellefsen* (1823), en hel række høitbegavede kunstnere, alle født i vor mest trykkede tid, da baade de økonomiske forhold og aandslivet var alt andet end opmuntrende. Men fædrelandskjærligheten og den gryende bonderomantik var de magter som begeistret vore fattige og undertrykte kunstnere og gav dem tro paa fremtiden. Og vor unge kunst kunde ikke ha faat en mer glimrende, fantasifuld fører end den geniale violinist, den norsknorske verdenserobrer, verdensborger og romantiske idealist *Ole Bull,* hvis liv og bedrifter blir skildret i et følgende kapitel.

Gerh. Schjelderup.

SPELEMENNER

MUSIKLIVET paa bondebygderne for 200 aar sidan og der fyre var ei svært primitiv kunst imot no. Rettnok var musikrepertoiret i mykje det same; dei gamle slaattarne var ein livande arv i folket daa som no. Men mangt av det som daa livde, er gløymt, og av det som ikkje er gløymt, hev ein storpart fenge ein heilt annan karakter. Sume slaattar er so umskapte at dei snaudt er attkjennande. Dette høyrer til det sermerkte ved folkemusiken; han hev livt sitt *traditionsliv* som andre folkeminne, som folketonen, folkevisa, folkeeventyret o. dl. Han gror og veks, folnar og visnar, for so atter aa renna av si eigi rot og spretta i ny blom. Han er ikkje som kunstmusiken fest til papiret og dermed eit konstant musikverk for alle tider. Han gjev det friaste rom til ei leikande brigding og umbrøyting; difor kann bondekunstnaren nettupp leggja alt sitt musikalske lynde inn i dikting og umdikting. Eit slaattevék var lenge aa likna med ei stevstrofe; det kunde knytast til eit vék or ein heilt annan slaatt, liksom stevstrofa vart lausrivi fraa sitt upphavsstev og lagd til strofe fraa eit anna. Eller innaat eit einstaka vék vart dikta ei ny vending, plent liksom eit par nye stevlinor vart dikta til eit par eldre. Detslag celledeiling er vanleg i alt traditionelt liv, difor og i folkemusiken. Den som vil læra aa kjenna slaattemusiken til botnen, maa difor læra aa skyna denne livslovi. Ut av den kann ein tyda baade ustødleik og stødleik i musiken; ut fraa den som grunnlag gjeng det næste voksterstig: *ein fast utforma slaatt,* eit musikalskt arbeid med sikre umrit. Enno er der og skal vera rom til umbrøyting (variation) av kvart vék; men hovudmomenti i temaet og skipnaden desse imillom er ein gjeven ting. Me fær slaattar med tvo vék eller tak. Men slaatten veks vidare. Kunstnaren kjenner trong til aa skapa noko større og meir fullkomelegt enn fyremannen hadde gjort; han gjer det kannhenda ved aa skyggja (nuancera) kvart tak i den eldre slaatten og slaa fast desse skyggjingar som noko konstant til slaatten høyrande; dette vert ein *ornamental* vokster. Men kannhenda nøgjer spelemannen seg ikkje med det; han vidkar ut slaatten med *tilbygningar;* ein slaatt som fyrr var paa eitt eller tvo vék, fær tvo

eller tri, ja upp-til fire. Tvo stutte slaattar fær finna seg i aa verta samanstøypte til *ein*, ja i „Lidgangaren" (Telemarki) uppliver me aa sjaa ein slaatt laga av *tri* eldre.

Det vilde vera misvisande aa segja at *alle* slaattar vert standande i denne skora. Sume slaattar kann eingong vera so gjenomarbeidde av ein genial musikgivnad at dei vert fiksera, dei gjev ikkje rom til fri brigding lenger. Det er karakteristisk det Haavard Gibøen sa um Myllarguten, daa dei spurde honom kvi ikkje denne laga paa „Kivlemøyarne" som paa alle andre slaattar. „Aa nei", sa Haavard, „der er ikkje meir aa gjera, der". Av dette skynar ein at slaatten naar eit toppmaal der han vert uppehalden av traditionen i ei konstant form; freistar nokon aa ganga yver toppmaalet, vert det forfusking, uegte interpolationar, sundstykking og skjemming. Og baade kunstnaren og vitskapsmannen maa daa søkja attende til den klassiske formi, den formi ein lukkeleg musikgivnad eingong fann.

Det er greidt at dei ytre virkeraader, serleg daa *instrumenti* hev havt uendeleg mykje aa segja for slaattevoksteren. Ein *tulla* (ɔ: sungen) slaatt *maa* faa ein annan karakter enn ein spela, eit blaaseinstrument som luren gjer ein heilt annan slaatt enn ein strengjeleik, og ein einfeld strengjeleik (som langeleiken) krev ikkje det same av musikstykket som ein meir fullkomen (som fela). Etter kvart som slaatten vart yverført fraa den eine framføringsmaaten til hin, hama han seg um, meir eller mindre. Det kjem ikkje under uppgaava som ligg fyre her, aa syna denne periodiske voksteren. Eg vil berre faa peika paa eitt instrument som hev vore epokegjerande i slaattemusiken: det er *hardingfela*. Daa me fyrr hev høyrt um denne, skal eg einast nemna eit par ord um korleis ho hev vunne seg rom.

Fraa Hordaland kom hardingfela fyrst til Telemarki. So tidleg som ikr. 1700 ser det ut til ho hadde naatt Vest-Telemarki. Med samferdsla yver fjellet fylgde og kjennskapen til felorne. Ymse stykke av baade Jaastad-felor og Botne-felor fann nok vegen til Telemarki med handelskarar. Og med sin medfødde kunstsans tok snart telemarkingarne etter arbeidet. Dei lærde noko av kvar. Turke-hovudet tok dei upp etter Jaastad-felorne; i talet paa understrengjer fylgde dei Botne-felorne; men i bru-innlegg og utstasing fylgde dei snart den eine, snart hin, og skapte snart sin eigen sermerkte stil.

Paa den visi hev felemakararbeidet lang tradition i Telemarki med, endaa me no veit namn paa berre faae av dei gamle felemakarane. Paa andre halvpart av 1700-talet arbeidde *Karl Matisson Rude* i Kvitseid og *Olav Nilsson Gullbekk* i Selgjord hardingfelor, og noko seinare kjem *Helland-ætti* i Bø med sine gjæve arbeid. Under hender av Hellandarne blømde hardingfela fram i fager blom.

Eldst av Hellandarne er *Jon Eiriksson Helland* (1790—1862), som arbeidde av dei smale, smaae felorne liksom Karl Rude. Men serleg maa nemnast *Eirik Jonsson Helland* (1816—1868); han arbeidde dei beste felorne til Myllarguten og andre av storspelemennerne. Fyre hans tid heldt felemakarane paa det smale, høgbygde laget paa feleskrotten; han tok paa aa gjera felorne større, breidare og ikkje so høge. Han fylgde meir dusinfelebygnad. Felorne hans er sterke i maalet. Meir veikmælte, men med endaa linnare tone, var felorne til *Eiliv Jonsson Steintjørndalen*, Bø (1821—1876). Helland-ætti forsynte ei tid heile det hardingfelespelande Noreg med felor, og ætti arbeider i same handverket enno. Men i seinare aar hev baade valdrisar, sæbyggjer o. a. kappa med deim um felemakingi, som no so aa segja ikkje lenger er eit bygdelagsarbeid.

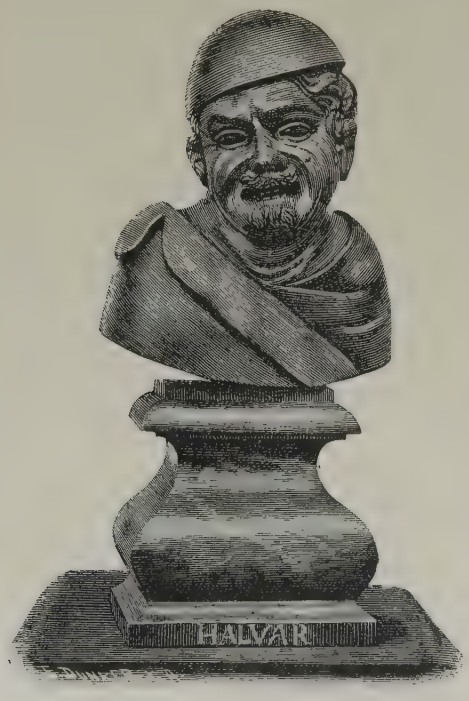
Hardingfele, 1700-talet.

Hardingfela med sine 4 understrengjer og sin nye klangfarge gav større tilgjenge til variation av temaet og nuancering av tonen. Denne underduren fraa liksom sjølve naturi hev tiltala folkelyndet; difor vann fela etter kvart so stort rom. Og dei bygdelag som tok upp bruket av den, vann snart framum hine i spel. Medan byfela („dusinfela") hev halde seg i alle Austlands-bygder (umfram alle flatbygder av Øystredalen og Gudbrandsdalen), Agdir-bygderne med Sætesdalen, Nordvestlandet fraa Fjordarne og heile landet nordanfjells, so gjorde hardingfela Hordaland og Telemarki (seinare Hallingdal og Valdres) til sitt centrum, og det er ein aalkjend ting at spelet i Hardang, paa Voss og i Telemarki til dato hev bore fram det rikaste bondespel me hev. Dette er ikkje minst instrumentet aa takka. Just der hardingfela hev lengst tradition, just der er feleslaatten mest utarbeidd og kultivera.

DEI ELDSTE SPELEMENNERNE

veit me lite um. Ein kjenner nok einskilde namn som gjeng tilbakar til 1600-talet; men ein veit mest berre namnet, lite og inkje kva dei dugde til. Fyrst fraa 1700 og utetter tek ein til aa timja større spelemenner, verkelege kunstnarar.

Det var dengongen mindre bygdemun i spelet. Men det er vel meir eit høve at me daa finn beste spelemanns-namni paa Austlands-flatbygderne; kunstnarane der gjorde seg meir vidspurde enn bygdespelemenner til avsides, anten for di det var storfolk som interessera seg for aa hjelpa deim eller dei sjølve skapte seg eit herostratiskt gjetord.



Hallvord „Fanden".
Etter byste laga av kunstnaren sjelv.

Den eldste me veit um av storspelemenner paa Austlandet var *Hallvord „Fanden"* (ikr. 1700). Biskop Pontoppidan fortel han var fraa Branes-kanten, medan inventarlista i dansk kunstmuseum segjer han var fraa Kristianssands stift. Hallvord er mest kjend for treskjerararbeidi sine; han hev jamvel skori ut si eigi byste. Denne syner oss eit andlit som godt kunde høyra til ein svirebror og ein i ymse maatar mangslungen kar, ein som væl var trudd til aa faa eit slikt kjenningsnamn. Han var ei egte kunstnarnatur. Det syner seg umfram av bilætarbeidi hans og av at han var baade byggmeister, spelemann og visekvedar. 1685 er han i Kristiania; „med sine døtre" kved han for kongen; berre dette viser at han ikkje var nokon vanleg mann, og at han i alle fall aatte musiksans.

Ein mannsalder seinare livde *Arne Svensson Lindal* (f. 1751) fraa Høland, aalkjend med namnet *Arve „Brakar"*. Han var i si tid den fælaste stortjuven som fanst paa Austlandet, og han var so vidfarig at han dreiv sitt handverk i Sverike og Danemark med. Dei sette honom fast mange gonger. Men allstødt fekk han røma att. Seinstpaa kom han paa Kronborg festning, og der var han som ein „far" for fangarne; alle saag upp til honom og lydde i høgvyrdnad til alle sogorne han fortalde um brotsverki sine. Men han rømde fraa Kronborg og, og ingen veit væl kvar han enda sine dagar.

Arve var tvillaust som so mange brotsmenner av dette slaget ein gaaverik kar, med kunsnarhug. Ein god forteljar, ein flink spelemann og dansemeister. „Arve Brakars halling" (Intno tel stue, intno tel mat) liver *etter* honom.

Av same ulli og fraa same tid som Arve var *Malise-Knut.* Det heitest han

var felagen hans Arve; dei stal ihop og tura ihop og spela ihop. Knut var trollmann og kunde synkverva folk, og venteleg var dette nyttug kunst for ein stortjuv. Han var vel med i den flokken av brotsmenner som herja Austlandsbygderne under førarskapen til Arve Brakar, og deila vel og lagnad med dei. I spelemannssoga er namnet hans livande av slaattarne han leivde etter seg, serleg daa springarane (polsdansarne). At gjetordet hans som kunstnar ikkje var litet, skynar me m. a. av det Henrik Wergeland segjer i brev til Frederika Bremer: „Der er same alf i Ole Bulls og den berygtede Malice-Knuts Violin og Kompositioner". Slaattar etter Malise-Knut og Arve Brakar er uppskrivne av Anders Heyerdahl.

Ein kunde fraa paa lag same bilom nemna mange dugande spelemenner, som *Fille-Vern, Kristian „Felar"*, o. a. Men for det fyrste veit me litet um deim, og for det andre er dei so „internationale" i bygdespelet, at ein vandt kann heimstadfesta kunsti deira. Dei var farande fantar, og deira største innsats i bygdemusiklivet er den at dei kolportera slaattar utyver heile landet. Paa den maaten vanka slaatten ikring liksom visa og folketonen. Det let oss skyna kvi telemarkspelemannen hev baade „Jomfru Lisken" og „Skuldalsbruri" paa sitt repertoire, kvi sæbyggjefelaren spelar baade Strømsing-spel og „Skjoldmøyslage" kvi ein gudbrandsdals-leikar slær upp „Ka'l fant"-slaattar og „Bessleiken" etter einannan. Tatarer og kringreisande handverksfolk attaat hermenner som „laag ute", var nettupp deim som kom med friske gufsar utanfraa og soleis gav nye impulsar til bygdespelet. Og sitt store auditorium hadde dei paa marknadsplassen, i auktionsstova, i brudlaupsgarden, i dansarsalen.

Alle desse spelemennerne bruka „dusinfele"; slaattarne deira var mykje importvare; men attaat hadde dei daa og noko sjølvgjord og bygdeskapt kunst. Mest sermerkt i so maate er „springleiken" eller polsdansen, som baade austanfjells og nordansfjells hadde ein tolleg sjølvstendig heimevokster. Men det er greidt at alle bygder som laag nære byarne for det meste var underbruk under bymusiken, noko som m. a. notebøkerne etter *Hans Balterud, Anders Haneborg* og *Ole Aamot* (alle fraa 1700-talet, sjaa „Norsk folkekultur" 1918, s. 130) er vitnemaal um. Det som millom anna gjer Telemarki og Hordaland til so gode spelemannsstrok, er at dei laag lenger undan bylgjeslaget av byinnverknad og fekk meir ro til aa forma ut sitt eige; til dette hjelpte hardingfela munsamt, som alt sagt.

Den gamle musikkultur i *Telemarki* greip med takksemd *hardingspelet*, og musikalske talent tok for seg slaattematerialet liksom fraa nytt av, førde det yver paa det nye instrumentet, maata det til og rika det upp.

Det var inkje noko snaudt materiale aa taka av. Alt fyrst paa 1700-talet

var telemarksslaattarne mange hundrad; me hev den dag i dag rim til eller namn paa nokre hundrad av desse, og der var likso mange namnlause. Mange slaattar er komne burt; plent som folkevisorne døydde uskrivne paa lipporne av mange av dei største kvedarane, soleis døydde slaattarne paa strengen aat mangein spelemann. Til eit døme skal eg nemna at me eingong hadde 7 Kivlemøyslaattar; no hev me att 3. Sameleis hadde dei i Sætesdalen ein heil flokk „Skjeldmøy-slaattar», og det er snaudt tvil um anna desse var andre versionar av Kivlemøy-slaattarne. Dette tyder paa at vaar bondetradition fraa millomalderen heldt uppe heile smaae cyklusar av musik; atter analogt med folkevisa, som knippa saman fleire kvæde i ein krins, rundt eitt og same emne. Som i so mangt anna so hev desse bygderne i folkemusiken med halde uppe ein eldgamal tradition.

Telemarksfele.

Paa 1700-talet hadde ein i Telemarki som andre stader „forpagterspelemenn", som dei kallast, d. v. s. dei „forpagta" seg til eller leigde spelemannsretten innan eit visst bygdelag; det er den herlege privileg-tidi maavita, og kunsti med skulde patenterast i visse distrikt. Fraa denne tidi kjenner ein mange spelemenner, men berre faae rekk høgt.

I Kvitseid var tvo meisterspelemenner i andre halvpart av 1700-talet. Det var *Paal Kristiansson* (f. ikr. 1750) og *Gunnar Torgeirsson Grjotnes* (1748—1804). Deira spel rokk høgt i samtidi, og det ser ut til at traditionslina for deim nokolunde var sams. Dei hadde eit sers gamalslegt og rikt spel, og reint merkelegt var det at dei hadde mange slaattar ihopknippa til heile musikcyklar so aa segja, noko som mogleg peikar attende paa ein musikvokster som ikkje no ligg klaart i dagen. Det var dei som spela „Kivlemøyarne" i 7 avdeilingar (slaattar). Dette er ikkje lett aa tyda no; men det sereigne samhøvet millom „Kivlemøyarne" og „Syster-slaattarne" — eit samhøve som til dato ikkje er klaarlagt heilt ut — peikar tolleg avgjort paa at segni er sann. Desse kararne spela hardingfele og bruka gjerne *Karls-felor* (av Karl Rude).

Litt yngre enn desse var *Jon Kvammen* eller *Kjos* i Aamotsdal (1754—1826). Han var „forpagterspelemann" eller „stænderspelemann", som det og kallast i nokre bygder i Vest-Telemarki, og spela i yver hundrad brudlaup. Han ser ut til ha vore ein som heldt si kunst i agt og ære og arbeidde ho fram. Slaattarne etter honom er fagre, greide og fastbygde. Han kunde mange,

og sume av deim som ber hans namn (Kvamshallingen, Kjos-jasen o. a.) hev han venteleg sett sin stempel paa.

Av andre fraa same tid eller noko eldre hev me *Brynjulv Olsson* paa Tinn og *Torkjell Jonsson* i Hjartdal, baae grepa spelemenner for si tid. Etter baae deim er ein slaatt som enno er mykje aa vange, og som snart kallast etter den eine, snart etter den andre (L. M. Lindeman, Fjeldmelodier 452; Halvorsen, Slaatter s. 8; R. Berge, Norsk visefugg, s. 180). Dette ber bod um at slaattematerialet alt den gongen var sams for spelemennerne, og at dei visseleg daa som seinare var mykje umeinannan og lærde av einannan. At Telemarki og fekk spel fraa andre kantar, m. a. fraa Agdir-kanten, vil ein skyna av at mange av dei arbeidskarane som paa 1600- og 1700-talet kom til bygderne, var spelemenner.

Ein med dei eldste hardingfele-spelarar me kjenner fraa sjølve Hardang, er *Jakup i Asko* († 1788), plassmann under Tokheim i Odda. Han var ein glup spelemann; men meir namngjeten er han vorten av den syrgjelege avferd han fekk. Eit baatlag med „12 bruder", heiter det, rodde Sørfjorden og skulde til kyrkje. No skulde kvar gard hava sin salut, og til det bruk hadde dei i den eine baaten eit krutfat aa lada av. Komne midtfor Frøynes fata det eld i krutet, og den eine brudebaaten sprang i hundrad fillor. 6 mann drukna, millom desse spelemannen, han Jakup. Brudi berga seg av di ho bruka halmkrune og fløytte hovudet ei stund med den.

I Granvin var *Erik Meaas* beste spelemannen der og bygderne rundt; han spela ei mengd brudlaup, og serleg er huldreslaattarne hans spurde. Ein sermerkt kunstnar fraa noko seinare tid var *Olav Hildal* fraa Odda med di han dikta so mange slaattar sjølv. Han vanka i Telemarki med, og Hildal-spelet er enno til der, medan det er litet kjent i heimbygderne. Desse spelemennerne bruka det gamle, einfelde hardingspelet. Men fyrst paa 1800-talet kom det store umskiftet.

LURAAS-TIDI

kann ein i spelemannssoga kalla fyrste fjordeparten av 1800-talet, med di Luraas-kararne fraa Tinn daa set sterkaste merket paa spelet. Dei heldt fram med byggjingi av det *store* spelet, som alt Grjotnesen og Jon Kvammen o. a. hadde teke til med. Fremst av Luraasarne og ein med dei største bondespelemenner Noreg hev fostra, var *Knut Øysteinsson Luraas* (1782—1843). Han var son til den kjende folkeføraren Øystein Ingusland, venen av Kristian Lofthus, eit urolegt hovud, ei brennande aand med godt vit og mod i mengdevis. Denne arven

gav han gutarne sine i fullt maal. Det var urolege karar, flogvit og villheilar, geni og galningar, med ein utøymeleg kunstnarhaatt. Tri av deim (Knut, Øystein og Tomas) var soleis baade musikarar, rosemaalarar og treskjerarar.

I spel var Knut basen. Han er sovidt eg veit den fyrste norske bondespelemannen som „nationaliserar" spelet, den fyrste som freistar aa lyfte bygdespelet upp til ei *landskunst* ved aa samla tilfang fraa mange bygdelag og setja sams stempel paa det. Paa rosemaaling fór han yver halve Noreg, og det vil ikkje segja so litet i dei dagar, naar ein reknar med at han hefte vikevis i kvar bygd og soleis verkeleg livde seg inn i folkeliv og folkekunst paa kvar stad. Han spela ihop med dei beste spelemennerne i kvar bygd, heile Vestlandet like til Nordfjord, og paa Austlandet i alle fall so langt som til Hallingdal og Sigdal, men truleg heilt til Valdres. Fraa Nordfjord tok han med seg den aalkjende slaatten „Nordfjordingen", og det er vel han og seinare Myllarguten som hev arbeidt denne fram til det han er no.

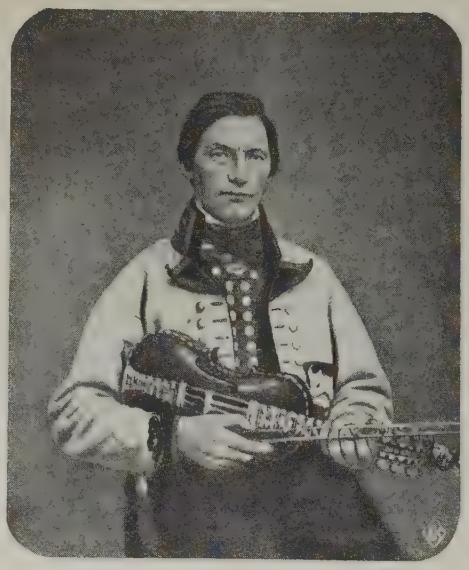
At Knut Luraas *gav* likso mykje som han tok, er ikkje aa tvila paa, og av denne og seinare innverknad kann ein tyda skyldskapen millom spelet paa Voss og i Hardang og spelet i Telemarki. Knut spela fløymande friskt, klaart og avrunda; han bruka velbygde slaattar og rika upp dei gamle grunntaki med umbrøyte som høvde fela; langeleikslaattarne vart *fele*slaattar. Det var vel heller ikkje fritt anna han støypte ihop ymse avbrigd til *ein* slaatt. Allvisst er Luraas-slaattarne, som dei kallar dei, plent moderne i tykkje og lyrisk tonemaaling; men attaat med den fastbygde form som serkjenner god kunst og det fyrste voksterstiget i ein renæssanse.

Ein noko spædare, men leikande fin musikgivnad var *Øystein Luraas* (1785—1832), bror til Knut. Som broren fór han vida paa rosemaaling, baade i aust og vest; sumtid fylgdest brøderne. Som broren gjorde han og sitt til aa vera millommann i spelet. Han spela ikkje so dristugt som Knut, men liljande mjukt. Den slaatten han dikta daa gjenta hans sveik honom („Gjerke Haugland") — han var trulova med ei staut bondegjente tett med Bergen — er fager, himelblaa i fargen, grøteleg, men med utløysning i kjensla; han ber bod fraa ein fin, gjenommusikalsk hug. I Numedal liver denne slaatten avbrigda med namnet „Sindroen"; paa Voss spelar dei han med namnet „Luraasen".

Den største spelemannen i Telemarki samstundes med Luraasarne var *Øystein Langedrag* fraa Selgjord (1786—1848). Han hadde mykje dei same slaattar som Luraasarne; dei slaattar som ein tinndølspelemann kallar Luraasslaattar, heiter hjaa ein selgjording Langedrag-slaattar. Vissa er at han hadde sers gode traditionar aa byggja paa i desse bygder. Han heldt seg mykje til sitt bygdebundne spel og kom ikkje stort utanum Telemarki paa speling. Men

dentid han laag utkommandera var han saman med spelemenner fraa ymse kantar, serleg vossingar og sogningar, og lærde venteleg av deim liksom dei av honom. Han komponera daa „Prinsemarsen".

Det er trulegt at Langedragen var likso god spelemann som Knut Luraas; og spelet hans var likso trygt og velbygt, likso kultivera. Men han hadde ikkje vengjefang som denne, ikkje dei braade kast i lynde som er so nykveikjande, og heller ikkje den evna til aa utforma nytt paa gamalt grunnlag. Han hadde daa heller ikkje slikt fond av musikmateriale aa byggja av og er ikkje so vaagall i umdiktingi. Likevel er det nok sikkert at Langedragen hev sett djupe merke paa spelet i Midt-Telemarki, og at han heldt uppe ein stor slaatterikdom som er nedervd til vaar tid; i so maate var han arvtakar etter Jon Kvammen.



Myllarguten.
Bilæte fraa yngre aar.

Ihop med *Olav Raamundsson Soterud* (1782—1828), sambygdingen sin, spela Langedragen ofte, og dei tamde einannan upp. „Skarsnuten" kallast ein slaatt dei høyrde i berget, og som skal daa heitast vera deira dikting.

Av spelemenner paa Vestlandet i denne tid maa m. a. nemnast *Nils Olavsson Rekve* (f. ikr. 1778, † 1830-aari?); han var fælaste spelemannen paa Voss daa, og ein av dei gjævaste spelemenner Vestlandet hev fostra. Han samla i fela si heile det gamle vossespelet og var ein traditionsberar av fyrste rang. Serleg var han meister paa rullar og lausdansar, og til spelemann maa han fullt setjast jamhøgt med Knut Luraas. Knut fortalde sjølv fyrste gongen han var hjaa Rekvéen: „Da e' fysste gaangen kaam tî Nils Rekve", sa han, „da tott' e' dæ let saa godt at e' visste kje om dæ va' nokko gjøvaa se' ut fe spølemann hell ikkje. Men da 'n begjynna me springaran', da hørd' e' naa han skji' paa veslekrakk", la han til. Knut Luraas sa aldri meir enn han meinte, heller mindre; so denne domen gjev oss ei greid meining um kor jamspela kararne var. Men Rekvéen kom aldri so vidt som Luraasen og fekk fylgjeleg ikkje so stor innverknad. Likevel held „Rekve-slaattarne" seg merkeleg godt i andre bygdelag, serleg er dei vel lika i Telemarki.

Mest aa segja fekk Rekvéen for Myllarguten; det er sikkert at det smeiselege, lette og leikande vossespelet fall saman med huglyndet hans. Den makelause dansande bogeføringi og dei fyssande eldfulle kast i spelet hev fraa Rekvéen (um Luraasen og Myllaren) gjenge yver i telemarksspelet.

Rekvéen og samaldringen hans, *Nils Bygdetraaen* fraa Vossestrandi, var dei mest nytta spelemennerne i alle gilde brudlaup paa Voss og i Hardang i si tid. Dei hadde mange læregutar; den sværaste var Per Bulko.

Per Bulko eller *Bulken* (1795—1876) maa reknast for sambygding av desse. Han var fødd paa Voss, men livde si meste tid i Sørfjorden. Daa han ei tid budde paa Sekse, talar dei um Sekse-slaattar; og elles liver baade i Telemarki og paa Vestlandet Bulke-slaattar, anten no desse er hans dikting eller ber namnet for han spela deim mykje. Visst er det at han komponera ikkje so lite; ein av kompositionarne hans skal „Kongsslaatten" vera; han spela den for kongen dentid han „laag ute", difor namnet.

Ei tid var visseleg Per Bulko den største spelemann der var i Hardingfjorden. Han spela mykje saman med Luraasarne og elles andre telemarksspelemenner. Han var den mest vyrde lagspelemannen i Hordaland daa, og liktest Jon Kvammen i si fine og sætelege framferd. Baae desse var ulike spelemenner flest med di dei agta seg for drykken og aldri slepte uvyrdskapen paa seg; dei var daa og sers mykje nytta, og meir enn andre dei trygge brudlaupsspelemenner.

Spelet til Bulkoen var mjukt, fint og skirt og soleis eit klaart bilæte av hans fine lynde. Alt i 1820-aari stod han paa høgdi, og daa Myllarguten ikr. 1830 kom fyrste gongen paa Vestlandet, fekk han eit sterkt inntrykk av hardingspelet hjaa honom.

MYLLARGUTEN OG HANS SAMTID

Per Bulko naadde ikkje lenger enn til bygdespelet, han som Langedragen. Den som skulde taka arven etter Knut Luraas og føre han vidare, var *Torgeir Audunsson*. Torgeir var fødd i Saudherad prestegjeld i Telemarki 1801.[1] Han flakka i sin ungdom bygdelaget yver, budde lenge i Vinje og kaupte seg til slutt gard paa Raudland. Han var son til ein mylnar, og fekk difor kjennings-namnet *Myllarguten* (avstytt: *Myllaren)*. Under det namnet hev han gjenge inn i soga.

Det fyrste merkelege med Myllarguten var hans umettelege hug etter slaattar. Han lærde alt han kunde yver koma. Ein av hans fyrste læremeisterar

[1] *Ikkje* 1802 som alle leksika segjer.

var *Mattis Flathus* i Saudherad (etter honom „Flathusen"); og elles var far hans med spelemann. Men sin fyrste store kveik fekk han daa han som hjuringgut høyrde Jon Kvammen; *daa* fekk han tanke um kva storbygde slaattar hadde aa segja, og han lærde bogeføring og ymse knip med fingrarne. Sidan spela han med Langedragen, Luraasarne, *Sagafossen* fraa Heitdal og mange andre. Daa han ikr. 30 aar gamal kom paa Vestlandet, hadde han ei musikalsk niste so stor, ein teknik so fullkomen attaat sin lærehunger og nyfiknad, at han var paa det beste rusta til aa taka imot og verdsetja inntrykki av spelkunsti i eit nytt bygdelag.

Av Luraasarne hadde han lært vestlandsspelet aa kjenna og høyrt um vestmennerne. Han hadde lengta etter aa raaka berarane av eit spel som stod jamhøgt med hans eigen bygdetradition, og han fekk stille lengten. Han søkte alle spelemenner der var vestanfjells og det segjest han slo deim alle.

Myllarguten saug no inn heile vestlandsspelet; med sitt flognæme lærde han likso fort musiken der vest som heime. Men naar spelemennerne der skulde faa valuta i telemarksslaattar, var han ikkje alltid so greid. Anten heldt han for godt eller so kasta han um slaatten i braade avbrigde som han aldri fyrr hadde spela og som ingen fyrr hadde høyrt. Difor het det seg at Myllarguten var umogleg aa læra av; for han spela aldri same slaatten likt. Men *noko* hekk det sjølvsagt att, og det hev sidan Luraasen, Rekvéen og Myllarguten stødt og stendigt vore kastebyting av telemarksslaattar og vestlandsslaattar millom spelemennerne. Dette hev vore til stor bate for baae bygdelagsspeli, og gjort sitt til liksom aa støypa deim saman; vestlandsslaatten hev fenge noko av det lyrisk-mjuke, maalande fraa telemarksslaatten, og umsnutt hev denne fenge noko av sin dramatiske styrke og sprækleik fraa hin. Det er ei heppeleg blanding, og den som med musikalsk geni skyna seg paa aa støypa dei tvo speli ihop som ingen annan, det var Myllaren.

30 aar gamal (1831) raaka han *Ole Bull* i Bergen og spela mykje for honom. Det er trulegt det var fyrste gongen Bull for aalvor gauma etter bondespelet, og naar fyrst interessa var vekt, sovna ho aldri att. Kva dette hadde aa segja for Ole Bull, veit alle. Men det hadde minst like mykje paa seg for folkemusiken. Gjenom den kveiken Bull fekk av Myllarguten kom han til aa verta primus motor allstad naar det galdt aa leita fram og halda i ære den norske folkemusiken. 1849 førde han Myllarguten fram for eit kræse musikpublikum i hovudstaden og 1850 vigde han Bergens nationale scene, med bondespel og bondedans. Dette vart seinare stempla for romantik, og reaktionen som kom fraa dei realistiske straumdrag i kunst og litteratur, gjorde alt han kunde for aa læja ut Ole Bull og hans bondenorske syn. Ettertidi hev

synt og vil endaa meir i framtidi syna at det nok ikkje berre var romantik i vanvyrdsleg meining; det vil sannast at Bull hadde eit genialt framsyn som ingen annan, og det maa medgjevast at Myllarguten ikkje var „fjeldets raa søn", men den fagraste blomen som endaa den bondenorske musikkultur hadde sett. Det musikelskande publikum i 1850-aari saag naturgeniet, men dei hadde ikkje fyresetnader til aa skyna at der laag verkeleg *musikalsk kultivering* bak. Det var daa heller ikkje aa venta; til det laag denne for langt undan det vanlege.

Myllarguten.
Bilæte fraa seinare aar.

Naar Myllarguten kunde trollbinda Ole Bull, naar han var fyrste spelemannen i alle bondebrudlaup i Telemarki, Voss, Hardang og Ryfylke i ein mannsalder, naar han kom til aa faa eit gjetord som ingen hittil, so laag det fyrst og fremst ikkje i tilhøvi — endaa dei gjorde mykje —, men det laag i den musikalske magt der var i spelet hans. Som exekutør var han makelaus, og serleg hadde han ein boge so meisterleg fast, sterk og fljotande, at han rann saman med sjølve fela i *ein* organisme. Han dreiv fela til ho mest sprengdest; det kom vel noko av at han freista ho med svært høg stilling, men det kom mest av at han røynte all hennar evna til det yttaste. Men elles er det eit par andre gaavor ein maa setja høgre hjaa honom, det er inspirationen og evna til aa *byggja um* spelet.

„Spel-raseriet" til Myllarguten er kjent nok; han spela seg i rein ekstase, og denne øsingi kunde liggja yver honom som ein tung draum jamdøgeret rundt. Og naar den „ramme slaatten" tok honom, var det ikkje lenger boge paa strengjer, ikkje lenger slaattar — fela var *ein* klump av livande liv, og musiken eitt einaste stykke, rettnok med motiv fraa kjende slaattar her og der, men i røyndi fraa fyrst til seinst ei leikande tonemaaling fraa sjæli aat spelemannen. Han kunde daa føre fram dei venaste tonestykke; men det hende og at han skjemde spelet med altfor mange vridekast, so den storlagde kompositionen kom for mykje burt. Dette var visseleg hans største lyte, som krotingi og kunde vera ein styrke, maatelegt bruka.

Kompositionsevna til Myllarguten kjem kanskje ikkje so sterkt fram i dei einskilde slaattarne som skriv seg fraa honom, som i heile den stempelen han sette paa spelet. Hans megtige hand tykkjest vera allstad framme, utfyllande, samanbindande, umbyggjande, nyskapande. Me kjenner døme paa ymse slaattar slik som dei var fraa fyre hans tid, og slik som dei no spelar deim, med hans merke paa seg. Det er liksom at fosseflaumen er slept inn i faret av eit stillfarande bekkjesikl. Dei gamle taki som song mjukt og spædvore med klangen fraa ein langeleikstreng og med eit tonespel i *ein* einaste farge, dei bryt no paa som eit lite orkester, slengjer sin fossande tonelikam hit og dit, so véki vert brigda og umbrøytte, kløyver seg og bind seg ihop att, medan hovudstraumen durar fram lysande i sol og spelande i alle fargar. Grunnkjensla i spelet hans er det fyssande, fløymande, grunnbrjotande, samanrunne med det milde og leikande lyriske. Det er Vestlands-brudgomen som held brudlaup med Telemarks-brudi, Myllaren er presten som vigjer deim. Difor er det sagt raakande nok at den sermerkte Myllar-slaatten „Siklebekken" er ein „telemarkisera Rekve-slaatt"; Myllaren fann eit emne i ein vestlandsslaatt og bygde sin av. Visst er det at fossen fraa Myllar-spelet bryt seg veg vidare enn gjenom bygdelaget. Difor vert dette spelet den mest fullkomne freistnaden paa aa skapa eit *mynsterspel* av den norske bondeslaatten. Og det er bygt upp baade ved gjenomreflektera restitution og leikande inspiration, produkt av gamall musiktradition og ungt geni.

Torgeir Audunsson fekk seg for konsert-innkomorne i Kristiania og Bergen pengar til aa kaupa seg gard paa Raudland; men daa han ingen jordbrukar var, gjekk det ut med honom; han maatte ifraa og døydde 1872 paa ein plass under garden sin, het Kosi. „Eg æ fødd paa ein plass hette Kaasa, aa dæ ser ut tî eg ska døy paa ein plass heiter Kaasa", sa han paa det seinste. Det var som eit bilæte paa heile livet hans: fraa husmannsstand upp i betrestand, i ære og gjetord, og so nedatt same vegen. Livet hans er eit tungsamt bilæte av von og vonbrot; men kunsti han skapte, den vil halda seg.

Haavard Knutsson Gibøen fraa Møsstrandi (1810—76) var den Myllarguten sette mest pris paa av samaldringarne sine. Haavard var av gamall spelemannsætt, med di baade godfaren *(Haavard Gibøen)* og ættfaren *(Tore Knapen)* var bra spelemenner. Læremeisteren til Haavard var Knut Luraas. Kvar gong Knut tok vest i Telemarks-bygderne eller paa „Nordlandet" paa maaling, fór han yver Møsstrandi og hefte gjerne paa Gibøen. Og daa han fann ein uvanleg lærehug hjaa Gibøen-guten, so vart det til det at han hefte lenger og lenger kvar gong der paa garden; til slutten tok han seg reint fyre aa læra Haavard alt det han kunde, og heldt av honom som sitt eige barn. I Haavards-spelet hev me ned

til i dag den tryggaste traditionslina fraa Luraas-spelet, noko som hev serleg mykje aa segja til greidt aa døma um den innsatsen Luraas-kararne gjorde. Men attaat dette hadde han fraa godfar sin mange sermerkte slaattar, som er lite kjende i notidi.

Haavard Gibøen var ingen vidreist mann og kom mest ikkje utan-um Telemarki; men der reiste han (eller sat til bunads) mangstad, og spela ihop med alle som *var* noko, mest daa med Myllarguten. Desse tvo var som brøder; men i spelet so ulike som dei kunde. Medan Torgeir var den brusande fossen, var Haavard den stille straumen fraa blenkjande, djupt fjellvatn. Det var noko brennande og braadt hjaa Myllarguten, og det kunde hende han spela hardvore; hjaa Haavard var alt mildt og blautt, med ein hjartetakande mjukleik som sjølve Myllaren ikkje hamla upp med.

Haavard var ei poetisk natur, um han no ikkje hadde det diktarlynde som han Torgeir. „Haavards draum" (Halvorsen, Slaatter s. 16, jfr. Grieg, op. 72, s. 40) er det beste prov paa verkeleg komponistevna. Liksom Myllar-kompositionarne oftast er sermerkte triol-bygde springarar med durklang, er Gibøen-slaattarne (baade sjølvgjorde og nedervde) meir rolegskridande, molldæmde slaattar, med styrken i gangararne; det framandslege dæme fraa naturtoneskalaen i mange av deim peikar tvillaust paa høg alder, og dertil med liksom Kvams-slaattarne paa framifraa tradition.

Nokre av Haavard Gibøens slaattar vart i 1860-aari uppskrivne av Bergens-violinisten Chr. Suchow, som var paa Møsstrandi til honom.

Av andre Telemarks-spelemenner fraa same tid maa nemnast *Olav Kollsrud* fraa Heitdal og *Hans Hellos* fraa Bø (1807—73), baae med eit sers godt og stødt spel, traditionsbunde til og sermerkt for nedre bygderne i Telemarki. Dei hadde mykje av same slaattetilfang som Myllarguten i hans fyrste periode. Bøheringsspelet er nedervt gjenom sønerne til Hellosen, Kollsrud-spelet gjenom Fykerudarne.

Ein heilt annan karakter hadde spelet til *Hans* og *Anders Fiskestig* i Holla. Det sermerkjer seg ved sine tidgjengde, kvike springarar, med meir svip av Austlandet. Men spelet deira høyrer likevel Telemarks-umkvervet til, og Myllarguten drog det inn i sin ring.

Noko skyldt er spelet i Sud-Telemarki, der *Peter Veum* (1811—89) og *Olav Napper* (f. 1833), baae fraa Veum i Fyrisdal var dei fremste. Peter Veum var jamgamall med Haavard Gibøen, og var mykje saman med dei beste Telemarks-spelemenner, helst Langedragen. Spelet hans var sers stødt og fint, og han var beste spelemannen paa dei kantar i si tid. Han tok seg av det unge spelemanns-emnet Olav Napper (den eldre) og lærde honom av sitt beste, so denne vart ein med dei finaste Telemarks-kunstnarar i seinare tid. Han spela

ofte ihop med Myllarguten, og det var faae denne lika so godt som „Trasken", so kalla dei Napperen. Ja i blautt og skirt spel var det deim som totte Napperen var vel so god. Men han var mest *spelemannen* (exekutøren), og slaattarne som ber hans namn („Trasken", „Napperen"), er i grunnen gamle slaattar.

Olav Napper.

Hardang hadde paa denne tidi, umfram gamle Bulken, mange hage spele-menner. Ein med dei mætaste var *Asbjørn Reinsnos* i Odda († ikr. 1850). „Han va' só kvasso kar tì spela at han bussegjekk Bùlkjen", heiter de. Han spela mykje ihop med Myllaren og var jamvel aust i Telemarki til denne; spelet hans var mykje paaverka av Myllar-spelet og bar i det heile telemarkssvip.

Nils Reisæter i Ullensvang spela mykje ihop med Myllaren og var endaa aust hjaa honom. Ein annan av læregutane Myllarens var *Olav Persson Folkedal* i same bygdi; han er meir kjend for at ymse gode slaattar ber hans namn enn for serleg godt spel.

Heilt frigjord for telemarkspaaverknaden var *Ommund Urheim* (1816—95), den kjende visediktaren fraa Kinsarvik. Han spela noko smaatt, men var ein mykje bruka lagspelemann og kunde det gamle hardingspelet reint. Han var so slaatterik han kunde yvi hundrad springarar, segjest det.

Mykje meir til spelemann og likso rik paa god slaattetradition var *Olav Haastabbe* (1826—99), som og var harding (Kinsarvik). I mangt og mykje minte han um Leiv Sandsdalen i Telemarki, same fingrelage, med eit stødlegt, velkultivera spel, ikkje noko sprakande, men dess tryggare i sessen, kvilande murfast paa gamall tradition.

Paa Voss var denne tid som allstødt mange glupingar paa fela. Dei fremste i Myllar-tidi er *Olav Rekve*, son hans Nils, *Lars Lofthus* (1798—1880-aari?), *Nils Gjerde* (1803—92) og *Isak Rokne*, læremeistaren aat Olav Mosafinn. Som eit døme paa godleiken er fortalt at Rekvéen, Lofthusen og Gjerdéen spela kvar sitt brudlaup av fem brudelag som møttest med Vangskyrkja. Spelemennerne kappast, og alle totte at Lofthusen bar bjølla. Olav Rekve kunde ikkje mæla seg med far sin, men heldt godt uppe spelet hans. Lofthusen var sers stød og noko tung i spelet sitt, ein maatehalden og vyrdleg kar, vel lika og mykje nytta til lagspelemann. Men korkje han eller Rekvéen var vidare ute paa spelferder utanum Hordaland.

Det var derimot tilfellet med *Nils Gjerde.* Han førde valdresspelet inn i

vossespelet. I sin pure ungdom var han i lære hjaa Jørn Hilme, og kom m. a. med „Rengjorne“ til Voss. Han lika all sin dag godt Hilme-spelet og i karakter er det nokon skyldskap millom desse speli, med di baae er so drivande og blodheite; men lyriken i vossespelet var framand for valdresspelet. Gjerde-guten vart ei tid rekna for den fyrste spelemann paa Voss, ja det er deim som set honom fyre Olav Mosafinn. Serleg var han meister paa springararne.

Mosafinn sjølv sette derimot *Isak Rokne* fremst. Han var litt eldre enn han Nils og var ein svært nytta brudlaupsspelemann. Hans slaattar er sermerkt vossespel, og det er vel gjenom honom, Hans Skutle og Mosafinn at notidi hev fenge nedervt so mange merkelege slaattar; men det er likt til Mosafinn meir gjekk sine eigne vegar, medan Roknéen var traditionsbunden. Rokne hadde mange læregutar, m. a. *Johannes Fossmark* (1812—98) i Bruvik. Han spela mjukt og fint, og hadde fraa læraren sin ei mengd Myllar-slaattar. Jamaldring med Fossmarken var *Martinius Gjelsvik* fraa Masfjorden, som spela mykje saman med Myllaren og gjorde sitt til aa halde Myllar-spelet i live paa Vestlandet. Desse kararne peikar i so maate fram mot Hans Skutle.

SÆBYGGJESPELET. NERID NESET OG HARDINGFELA I SÆTESDALEN

Sætesdalen hev liksom Telemarki aatt ei mengd med gode og gamle slaattar. Mange av deim er dei same som i Telemarki, berre med andre namn. Ein som „Skjoldmøyslaget“, som no skal vera burtkomen, var rimelegvis eit sætesdalsk avbrigde av „Kivlemøyarne“. Ymse Faremo-slaattar (t. d. Bordstapelen) kjenner ein og i Telemarki o. s. b.

Som i Telemarki var det i Sætesdalen brukelegt aa *tulla* til dansen. Etter som Johannes Skar segjer kom fela fyrst upp i dalen med *Faremo*-kararne, eller i alle fall paa 1700-talet. Det var berre dusinfele, og spelet i Sætesdalen hadde difor ein annan karakter enn i Telemarki og Hardang. Knut Heddi, som kjenner sæbyggjespelet so godt, segjer um det gamle spelet i dalen likna med hardingfelespelet: „Sætesdalsspelet dundrar og rullar meir kraftigt, med grove, enkle, likeframme tonar, i di at ein fingrar mest paa ein streng i senn og let dei hine strengjerne — med tolleg flat notehest — høyrast med etter gehør“.

Dalen hadde paa same tid som Kvams-spelet herska i Telemarki mange gode „felarar“. Fremst av alle var *Olav Faremo* (f. 1786, † ukj.), eit verkeleg musikalskt geni, som baade var framifraa spelemann og merkeleg slaattediktar. Slaattarne hans kallast gjerne „Faremoane“, og av desse er kannhenda „Gorrlausane“, som gjeng med kaldleg slak („gorrlaus“) bas, av dei raraste.

Umfram Olav var brøderne hans, *Torgeir Faremo* (f. ikr. 1790) og *Olav Minemo* (yngre enn fyrre) med dei mætaste. Vardals-fanten *Peter Strømsing* kom paa deira tid med ikkje lite framandspel til dalen, baade bondespel (Austlands-spel) og byspel. Den som meistra baae og bar med seg baade egte gamall Sætesdals-tradition og som ogso kunde Strømsing-spel, var *Torkjell Aslaksson Austad* (f. 1803), som av sume vert rekna for beste spelemannen i dalen, medan andre tek Olav Faremo fyre. Austaden kappfela med Myllarguten, og vann paa honom med den høgmælte dusinfela si. Han spela fælt stødt, heldt slaattarne reine og hadde eit makelaust slaatteminne. Han vilde aldri spela anna dusinfele; hardingfela let ikkje noko, totte han.

Den som førde hardingfela inn i Sætesdalen var *Nerid Gunnsteinsson Neset* fraa Byggland (1838—83). Han kom med „austmannspelet", segjer sæbyggjen, d. v. s. han tok sin lærdom i Telemarki. Fela hadde lysti hans fraa liten. Som han vart vaksen, fekk han slik utferdshug; han vilde høyra gode spelemenner. Han var til Lisle-Tovdal og høyrde *Hallvord Kjarranlid* og til Gjevedal og spela med *Aadne Smedland*. Men mest gjetord stod det den gongen av Telemarksspelet, og han laut daa aust aa høyra telemarkingarne. Av desse var han i lag med baade Myllarguten, Gibøen og Napperen; men mest hadde han att av aa lyda paa Peter Veum. Spelet hans Peter var so skirt og greidlegt; han var god til aa læra ifraa seg og hadde slikt ute-paa vit paa spel, totte Nerid.

I nie vikor var Nerid ute paa spelemannsferd, og daa han kom heimatt, var han slik kar paa fela at han slo deim alle; Austaden var ikkje i hæve lenger, og ingen torde bjoda seg mot honom; mot dei lange og drustelege slaattarne utkrota i finaste filigran, vart det eldre bygdespelet klumput og tungt og barnslegt, totte folk. „Austmannspelet" gjekk sin sigersgang etter heile dalen, og drap ned mykje sermerkt sæbyggjespel, som hadde vore ein betre lagnad verdt. „Daa kom Skjallmøyslaget burt". segjer Johannes Skar (Gamalt or Sætesdal I).

Peter Veum.

Endaa Nerid Neset ikkje var so fræg ein spelemann som Torkjell Austad eller Olav Faremo, so er hans innsats i sætesdalsspelet likso stor som deira. Fraa hans tid vart hardingfela den dei fleste spelemenner bruka. Slaattmaterialet skifte karakter; sumt var tilmaata og halde i live, sumt gamalt kom burt, mykje nytt kom til. Det nye spelet bruka *Eivind Frøyrak*, seinare brorsonen hans, *Eivind Aakhus* og dei fremste no. Men dei tek og til aa leita uppatt det gamle sermerkte sæbyggjespelet og halda det i ære. Millom desse maa nemnast *Knut Heddi*. Han er baade spelemann og granskar, han hev skrive upp mange slaattar og greidt ut um sitt bygdelagsspel.

HARDINGSPELET I AUSTLANDS-DALFØRI

Ein anonym innsendar i „Aftenbladet" 1861 byter bygdespeli soleis: „Slaattemusiken adskiller sig nu i to temmelig forskjellige Grene, nemlig *Thelemarksspillet*, der hører hjemme i Thelemarken, Sætersdalen, Numedal, Hardanger og tildels Voss, og *Valdersspillet*, der bruges i Valders og Sogn og mødes med Thelemarksspillet paa Voss, hvor der er en Blanding af begge Dele, hvilket tildels ogsaa er Tilfældet med Hallingdalsspillet, skjønt dette staar Valdersspillet ulige nærmere". Han syner seg aa hava merkeleg god greida paa spelet i bygderne, og eg trur det er fyrste gongen det er kome paa prent eit so greidt og klaart yversyn. Det er ikkje so stort ein den dag i dag kann rokka paa denne inndeilingi av hardingfelespelet. Han hev peika paa dei tvo typiske spel og lagt dei nærskylde under kvar av desse. Han hev og havt auga for det sermerkte *vossespelet*, som ein gjer rettast i aa rekne i ser. Einaste som treng retting er, at ein kann heller reikna Numedal til valdresspel-umraadet. For med Numedal tek ein heilt annan taktkarakter til. I springaren hev telemarksspelet eit samantrengt seinste slag, ein ujamn tribytt takt[1]), som alt L. M. Lindeman hev havt øyra for (sjaa hans „Indberetning 1848, prenta i „Norske Universitets- og Skole-Annaler, rekkje 2, V). Men i Numedal tek den jamne $^3/_4$ takt til og denne raader umfram i valdresspelet allstad der bondespelet gjeng paa dusinfela.

Valdresspelet skil seg ut ved eit meir dramatiskt fyredrag og hev tidgjengd karakter; det er i so maate meir likt vestlandsspelet. Det kann heller ikkje neiktast anna dette gjer slaattarne noko knivhardare og turrare, men kanskje endaa meir seneberre og kipne. „Rotnheims-Knut", typisk halling, er godt døme paa staalfjøri i dette spelet. Her *med* gjev eg ordet til „Aftenblad"-skribenten, daa han som alltid er raakande og fordomsfri: „Medens Thele-

[1]) Jfr. s. 99.

marksslaatterne i Regelen bestaar af fem til ti, ja endog tyve Repetitioner, indeholder Valdresslaatterne høist tre og somoftest kun to saadanne, ja mange Slaatter indeholder kun een Repetition, som da spilles paa de høie og lave Strenge. Hallingen er ligesom Springdansen fattig og kort, men meget livlig, ligesom man idetheletaget maa indrømme Valdersspillet Friskhed og Kraft, men ikke Følelse og Afvexling". Denne domen treng ein modifikation, til bate for valdresspelet. Det einfelde spelet med dei faae véki og attertaki (repetitionarne) er ikkje berre serkjenne for valdresspelet, men for *heile det gamle bondespelet*; slik var telemarksspelet og, fyrr dei store kunstnararne tok til aa arbeida det ut. Og liksom dette, fekk valdresspelet og sin nybyggjar, i *Jørn Nilsson Hilme* fraa Aurdal († 1854).

Livius Smitt.

Brennande lærehuga som han var, saug han fyrst i seg alt han kunde av heimbygdsspel, og daa han — som alle andre Valdres-unggutar — møtte upp paa Lærdals-marknaden aar etter aar, kom han mykje burt i sognespelet. Som med Knut Luraas, so med Hilme-guten: han tok til aa mengja saman austmannspel og vestmannspel, og laga seg so aa segja sin eigen stil og sine eigne slaattar, snart med vyrke meir mekaniskt samanskøytt (jfr. O. M. Sandvik, Folkemusik i Gudbrandsdalen, s. 9), snart organiskt ihoprent. Det maa segjast sume av Hilme-slaattarne i allefall er ei heppi utkrystallisering av det beste baade i lynde og i materiale som valdresspelet hev. Men den store tekniske hagleiken og sansen for den ytre gang i slaatten som karakterisera Hilme-guten, gjorde at han stundom gløymde det lødige musikalske sjælsinnhald. Men han tok spelemannslærdomen med aalvor og tukt; han visste at meisterskapen kom ikkje utan stræv. Eit godt døme paa kva han la i kultivering og uppsemjing fortalde Nils Gjerde, læreguten hans. Nils hadde eit ulag medan han spela; han lyfte den eine oksli so mykje. Daa sette læraren eit band yver armen hans. Og til aa høyra koss fela hans Nils let, bruka han gjerne aa ganga uti eit anna rom. Ristetaki vilde Jørn endeleg at Nils skulde faa i bogen sin, og „eg maatte læra *dobbelristen* óg tao 'an Jørn, dao du!" sa Gjerde-guten.

Valdresspelet fekk ved Jørn Hilme ikkje lite aa segja i ymse bygder, helst vestanfjells, men og i Hallingdal og Numedal, ja like til Telemarki. „Rengjorne"

kom dit alt med Knut Luraas, er det lydande til, og ein slaatt som „Prillaren i Osen" (Halvorsen, Slaattar nr. 5) er truleg ein Hilme-slaatt.[1])

Paaverknaden utanifraa naadde sjølvsagt ikkje berre fraa Vestlandet, endaa ein serleg i springaren merkar at det flyt sogneblod. Valdres tok og imot innverknad fraa gudbrandsdølen og hallingen; til dette hjelpte fyrst og fremst dei store sumarstemnorne paa fjellet, som „Vasetdansen", „Lykkjedansen", „Kambedansen", „Beinedansen" o. m. a. Her møttest ungdom fraa tvo bygdelag, til kapping i spel og dans og karsstykke. Daa det fylgde fælt til drykk og ulivnad med desse dansarne, kom dei meir og meir av bruk. Seinste Lykkjedansen stod 1851, og dei fleste var vel avlagde ved 1860-talet. Dermed var og spelkapping og slaattebyte utum inkje i yver ein mannsalder.

Hilme-spelet liver i Valdres baade i Hilme-kompositionarne („Rengjorne", „Spelemannsprøva" o. a.) og hitt spele, som læregutarne hans tok i arv, soleis sonen Nils *(Jørn-Nils)*, *Gullik Teigstolen*, *Olav Hamre* i Slidre og *Olav Strand* i Vang; desse hadde spelet anten beinveges eller andrehands fraa „Skjegle-Jørn" (vednamn paa Hilme-guten).

Eit spel med noko annan karakter enn Aurdals-spelet (Hilme-spelet) er Slidre-spelet. Millom dei fremste i det maa nemnast *Jøger Sagahaugen* (f. ikr. 1809, † ikr. 1891) med umaateleg greide og klaarbygde slaattar og ei meisterleg boging til aa nytta berre av dei gamle „rundbogane". I lydarspel var *Kryss-haugane* velso gode; serleg spela den eldste eit med dei mest krulla spel i Valdres. Han fór som skræddar paa Voss og i Sogn, og kom heim med mykje vestlandsspel, han som Hilme-guten. Deira spel er nedervt hjaa *Jørn Røn* i Slidre, medan yngre spelemenner som *Olav Moe* (f. 1872) vel hev halde seg meir til Hilme-leidi. Han hev arbeidt Valdres-spelet upp til konsertspel og hev vanka vidt paa spelferder, m. a. halde konsertar i Amerika.

Nærskyldt valdresspelet er *hallingspelet*. Men daa hallingen i det heile hev stor sans for maaling, so er slaattarne hans meir lyriske og mjukare enn valdresslaattarne.

Det gamle hallingsspelet var smaafint og einfelt, plent langeleikdæmt. Gjenombrotet fraa den gamle strengjeleik- og blaasemusiken til hardingspelet kom noko seinare i Hallingdal og Numedal enn i Telemarki; sjølve hardingfela er visseleg kome aat desse bygdelagi ved telemarksspelemenner, serleg ved Luraasarne og andre tinndøler.

Heilt paa den gamle gjerdi, men med upptak til meir stortenkt spel, nærast aa likna med Kvams- og Langedrag-spelet i Telemarki, var spelet aat *Knut*

[1]) „Prillaren i Osen" er ikkje „Prillaren fra Os Præstegjeld" (Halvorsen), men „Prillaren fraa Ulsnes" (Ulsnesbygdi i Aurdal), der Hilme var ifraa.

Toen fraa Nes, *Knut Strand* i Aal, *Gutorm Grimelid* i Sigdal (etter honom „Grimeliden"), *Olav Moe* eller *Moguten* i Eggedal (etter honom „Moguten") og ikkje aa gløyma *Knut Fosslida* i Krødsherad. Knut drog til Amerika i 1841, i sin friskaste ungdom, og innverknaden hans paa bygdespelet vart mindre enn han kunde vorte. Men han var ein merkeleg gaaverik kar, makelaus fingerrapp i spelet, greidskoren i tonen, god i traditionen. Attaat var han vanleg kjøkmeister, bygdediktar og felemakar. Av slaattar laga han m. a. „Den halte merra."

Leiv Sandsdalen.

Ola Kleiven i Krødsherad (1817—90) hadde godt kryllingspel. Han maa nemnast for di han baade spela for Ole Bull og fekk hjelp av denne, men serleg for di han visst er den fyrste norske bondespelemann som held konsertar utanfor Skandinavia; han var soleis til Engelland og spela, men spann ikkje silke av ferdi. Som det gjekk Myllarguten i Danemark, so gjekk det Kleivguten i Engelland, dei skyna ikkje spelet hans.

Det kunde vera mange andre som fortente umtale, um det hadde vore rom til det, som *Hans Hagen* (f. 1825) og *Kjetil Langbakke* (f. 1826) fraa Krødsherad; den seinste fraus i hel 1858 etter han hadde spela ein av „fjelldansane". Men me lyt nøgja oss med aa peika paa den verkelege snunaden i spelet som *Gudbrand Skjellerud* fraa Nes, gjorde; han var til Myllarguten og tinndølerne i lære og førde inn telemarkssvip i hallingspelet. Denne innsatsen hev havt ikkje liten verknad, og den fremste spelemannen i seinare aar, *Vilhelm Surteberg* (1839—1912) lika best telemarksspelet.

Spelemannssoga i *Numedal* fell paa lag saman med soga i Hallingdal. Slaattarne hev same karakter og framvokster. Dusinfela heldt seg seig i søre bygderne, og dei største spelemenner Numedal hev havt, *Løytnantdrengjerne (Knut Øyanhaugen* i Nore med dei 4 sønerne hans, *Paal, Torstein, Hallvord* og *Gunnar)* lika best dusinfela. Numedøler og telemarkingar makeskifte spel paa

Kongsberg-marknaden, og Luraas-kararne førde mykje slaattar til og fraa desse bygdelagi. Difor kann ein finna telemarkisera numedalsslaattar og numedøldæmde telemarksslaattar i kvart av bygdelagi („Veglidgjenta", „Grimeliden", „Moguten", „Torstein Brunsdalen", „Sindroen" o. m. a.).

DEN SUDNORSKE MYNSTEFORMI. LÆREGUTARNE TIL MYLLARGUTEN

„Dæ hjølper ikkje haa' go 'n æ te spela har 'n kje kómme i opprop", hermer dei etter Myllarguten. Det hjelpte lite kor godt Myllarguten og hans samtidingar arbeidde ut slaattarne hadde dei ikkje havt hjelparar til aa gjera spelet kjent, og arvtakarar til aa føra det vidare. Men heppa fylgde kunsti deira so ho vann uventa stor magt i folkemusiklivet vaart.

Dette er serleg tvo mann aa takka. Namnet aat den eine straalar i vaar folkemusiksoge som ei sol; det er Ole Bull. Namnet aat den hin ligg i skuggen, endaa um det nok er landskjent fraa vaare politiske stridsaar; men berre dei faae kjende veit kva for ein klang dette namnet hadde millom spelemennerne for eit par mannsaldrar sidan. Mannen fortener aa minnast. Det er yverretssakførar, seinare byfut og stortingsmann *Livius Smitt* (1840—90), „Prestesonen" som Myllarguten kalla honom. Han var son til presten A. E. Smitt, fødd i Vinje i Telemarki, kom 12 aar gamal til Voss saman med far sin, og livde paa den maaten like fraa barndomen til i studentaari midt i centrum for felespelet austan- og vestanfjells. Dei minni han hadde um Myllaren — og han høyrde nok honom baade i Telemarki, paa Vestlandet og paa konsertar i byarne — hev vore ugløymande. Han var gjenommusikalsk og lærde aa bruka hardingfela mykje godt (etter honom slaatten „Prestesonen" eller „Prestegangaren"). Men vigtigare var det at han baade med munn og penn heldt fram for publikum kor vigtigt og verdfullt bondespelet var. Og serleg var det han som slo fast kor mykje Myllar-spelet hadde aa segja. Den fyrr nemnde artiklen i „Aftenbladet" (1861) er visst og sant av honom, og den er — etter min kjennskap — det fyrste vitskaplege utsyn yver dei ymse bygdespeli.

Knut Dale.

Spelet i Telemarki samlar seg meir og meir i større straumdrag fraa 1850 og utetter. Me hev ein deil spelemenner som held fast paa den *gamle* traditionen og som bryr seg mindre um Myllarspelet. So hev me sjølve Myllarskulen. Og endeleg kjem eit nyare straumdrag upp i 1880-aari med Fykerudspelet.

Nestor millom dei strengt traditionsbundne spelemennerne er *Leiv Sandsdalen* (1825—96) i Selgjord, son til Langedragen. Leiv var eit meisters klokt hovud og kunde vore det beste emne til ein vitskapsmann i kunsti si. Han var dessutan ein god kunstnar i andre ting enn musik, snikkar og treskjerar, klassisk forteljar og litt av ein uppfinnar; serleg eksperimentera han med aa betra hardingfela. Han var ei tungfør natur, og so og i spelet. Det var korkje sprakande eller nyskapande; men so var det so fjerre stødt og gjenomarbeidt. Kvar einaste slaatt hadde hjaa honom si konstante form, og denne heldt han heilag. Aa rupla med den var synd mot det innste i musiken, totte han. Sandsdalen hadde lært ei usturteleg masse slaattar, og han kunde um lag alle stillingar som nokon telemarksspelemann hev kunna. Nokre av slaattarne hans er uppskrivne av L. M. Lindemann.

Heldt Sandsdølen uppe Langedrag-spelet, so vart Gibøen-Luraas-spelet uppehalde av *Knut Dale* (f. 1834) fraa Tinn. I spelkunsti si minner han i mange maatar um Sandsdølen. Han held seg med stor truskap til den gjevne formi, eig ein merkeleg stødleik og kultur i spelet og hev avgjord vyrdnad for traditionen. Si store slaattemengd — den kann teljast i hundradtal — hev han aldri halde for god, som Sandsdølen gjorde, men viljugt mynta ut til læregutar og granskarar (Joh. Halvorsen, Edv. Grieg, Torkjell Haugerud, Arne Bjørndal o. a.). Dale hev heller ikkje vore utan komponistgivnad; „Rjukanfoss" er ein eldre slaatt som han hev gjeve den fagre skapnad han no hev.

Jamnsides Knut Dale maa nemnast *Kjetil Haavardsson* († 1920) fraa Møsstrandi, son av Haavard Gibøen; han gøymde slaattarne av far sin godt. *Smedal*-kararne fraa Flatdal, som er av same ætti, hev i nyaste tid halde uppe same lina, og av deim maa *Eiliv Smedal* utpeikast for sitt malmfulle spel.

Noko nære traditionslina, men meir modernisera er „Myllarspelet", d. v. s. det som fylgde Myllargutens leid. Det er serleg bøheringarne og til deils vesttelemarkingarne som hev halde denne lina, attaat ymse vestlendingar.

Av bøheringar maa fyrst og fremst nemnast *Flatlandarne* (*Hans, Olav* og *Hallvord Flatland*), sønerne til Hellosen. Dei hev æra av aa hava gjeve dei *lange*, svært utarbeidde Myllar-slaattarne i arv til notidi. Basen av deim var *Hans Flatland* d. y. (f. 1846), som ei tid var slik spelemann at han forgjekk sjølve meisteren (som elles daa var gamall). Han fekk gamalt bøheringsspel i arv av far sin, men totte det var for stuttvore og lite utarbeidt. Han traadde

etter aa raaka Myllaren, og var so heppen han fyrst raaka *Sigurd Høgetveit* i Vinje, son til ein av deim som spela mest ihop med Myllaren, *Aslak Høgetveit*. Sigurd var eit flognæme paa slaattar; daa han ikkje maatte taka i fela, munnlærde han dei lange Myllar-slaattarne, so han kunde tulla kvar krikk og krok i deim. Hans Flatland sat nidlærde av han Sigurd, og rusta paa den visi kom han so til Myllaren, som med undring kjende att sine eigne vridekast. „Ja du Sigur, du Sigur! Du tar mæ deg ælle taakja au, du!" sa han. Soleis kom Hans til meir enn nokon annan telemarking aa faa nista seg med Myllar-spel.

Av Hans lærde so brøderne, og dei førde spelet vidare daa Hans drog til Amerika. *Hallvord Jørnsson Lid* (ikr. 1862—1907) fraa Bø lærde og heile dette spelet, og freista paa aa komponera slaattar i same stil og aand („Lidgangaren"). *Hallvord Flatland* (f. 1853) er den som hev lært upp notidsspelemennerne i dette spelet, og millom hans læregutar er daa serleg aa nemna som den fremste *Torkjell Haugerud* (f. 1876) fraa Bø.

Myllarguten hadde og i Vest-Telemarki duglege læregutar, som *Aslak Gotuholt* i Kvitseid, *Olav Leirlid* og *Bjørn Hovdestad* i Vinje. Dei naadde ikkje Flatlandarne i kunst; men deira traditionsline er likso trygg og ovleg mykje verd.

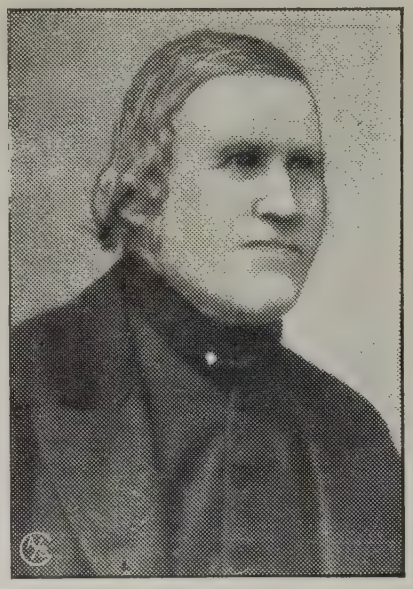
Hallvord Jørnsson Lid.

I mannsalderen etter Myllarguten og fram til no hev spelkunsti fraa det eine bygdelaget bylgja inn i det andre. Døl og sogning, halling og numedøl, valdris og vossing, telemarking og harding hev mynta ut kunsti si med einannan. Mest markande hev kannhenda *telemarkiseringi av vestlandsspelet* vore, med di Myllaren paa Vestlandet med skapte seg ein heil flokk spelemenner som fylgde honom i føte og spreidde hans slaattar og spel vidare.

Ingen var vel so svær til det som *Olav Bergsland* († ikr. 1900) fraa Aamotsdal. Han tok til mest som eit slag tenestgut for Myllarguten, var med honom paa nærsagt kvar vestlandsferd i seinare aar, vadde fjellelvarne fasla for ein barnsunge eller ein kornsekk, traska med feleskrinet sitt og Myllarens, reidande honom til rettes det han kunde, alt for di han vilde læra

heile spelet hans. Og Bergslanden kom daa og til aa læra ein usturteleg brote, so vel faae hev kunna meir. Dette gjekk yver paa den fornemste læresveinen hans.

Det var *Hans Skutle* paa Voss (1821—93), sikkert den største etterfylgjar Myllaren fekk i sitt musikalske normaliseringsarbeid. Skutlen hadde og spela ihop med Myllaren, sovidt ein kann skyna; men det han fyrst fekk av meistaren, tok han sidan imot i mengd av læredrengen, og soleis kom Skutlen til aa femna heile det musikalske umraade som desse hadde.



Hans Skutle.

Hans Skutle var fødd paa Selland i Granvin og vart ei tid kalla Sellanden; difor møter me paa konsertprogrami til Myllaren tidt slaattar etter Sellanden, men aldri etter Skutlen. Dette at Myllaren stødt bruka Sellandslaattar gjev oss ein tanke um kor vel denne lika spelet hans.

Skutlen var som Myllaren *fødd* med spelet, og spela han var so liten dei laut bera honom fraa lag til lag; 13 aar gamall spela han brudlaup. Av fyrste læremeistrarne hans maa nemnast *Eirik Selland* (f. ikr. 1790) og *Otte Haukenes* fraa Granvin, og sidan telemarkingarne. I Bergen raaka han fyrste gongen Myllaren; dei vart snart gode bussar. Gjenom han Torgeir var det rimeligvis han kom til aa kjenna Ole Bull. Skutlen spela for honom og, og han lika spelet hans godt, so det tyder m. a. paa at Torgeir hadde gjeve det kytor.

Det var knapt nokon lagsspelemann meir nytta i Hardang og paa Voss enn Hans Skutle. Han var godlynd og greid, var stød og agta seg for drykken og var velsedd allstad. Som Myllaren kunde han liva i berre spel i vikevis, gløyma seg sjølv og alle sine sorger i musiken. Av nolivande som kjende honom er det sagt at ingen hev sétt make til interesse for spel. Og det røynde paa i heimen. Han fekk ei gardgjente fraa Skutle paa Voss; baade ho og heile huslyden vart i seinare aar sterkt pietistiske og trudde fela var synd. Han kunde difor ikkje spela heime lenger, ja maatte endaatil gøyme fela utangards. For aa stilla sin store tørste etter musik laut han kvar helg traska lange vegar for aa finne folk som vilde lyda paa honom.

Karakteristisk for Skutlen var hans næme og uendelege glede ved aa læra nye slaattar. Han høyrde og lærde av dei allrafleste, gamlekarar som Bulkoen

og Rekvéen og unge som Haastabben, Gjerde-guten o. a., so det er sagt han kunde 300, andre meiner 500 slaattar, med smaatt og stort. Han kunde spela paa 13 stillingar. Av slaattane gøymde han kvart taket, og dei vart baade lange og rike; den eine brudemarsjen hans hadde 43 lekkjer, talde folk; i so fall maatte vel alle umbrøyte (avskyggingar i same taket) vera tekne med. Hadde Skutlen havt aalmannkunnskap som han hadde spelkjennskap, kunde han visseleg vorte ein granskar av rang, attaat han var kunstnar. Spelet hans var ei merkeleg skir samanstøyping av vossespel, hardingspel og telemarksspel; han heldt som sagt lina til Luraasen og Myllarguten og hev paa Vestlandet ikkje gjort lite til aa festa og byggja vidare ei *landsgild kunstform, den sudnorske mynsterformi,* som telemarkingarne hadde skapt. „Uten at tape sig selv bidrog dette til at hans spil i alle dele blev mer fuldkomment end de fleste andre spillemænds. Han støpte dette i en form som i skjønhet overgik alt det andre. I utførelse og virtuositet stod han adskillig tilbake for Ola Mosefinn, men i klang og farve stod han paa høide med denne, om ikke over, i en rik og vekslende toneflom. Skutlen spilte bredt og kraftig og ualmindelig rent og samtidig mjukt og stødt. Hans overgange var som de var meislet isammen". (Karakteristik av yverrettssakf. L. Istad.)

DUSINFELA AUSTANFJELLS OG PAA NORDVESTLANDET. JAKUP LOM

Det er eit stort strok av landet dit hardingfela og hardingspelet aldri hev naatt. Nordfjord er seinste utpost for hardingspelet paa Vestlandet; Møre og Romsdalen, Trøndelag og alt nordanum, liksom alle Austlands-flatbygderne, (Gudbrandsdalen og Øystredalen medtekne), høyrer til dusinfele-umraadet. I landvidd er det soleis stort; men i musikalsk kvalitet, i diktande rikdom og sjølvstendig musikvokster stend desse bygdelagi i det store og heile langt tilbakar. Lett framkjøme paa sjø og land, liggjande i dei store farleiderne og med bykulturen like innpaa seg hev desse stroki, i musiken som i annan bondekultur, vore underlagde sterk paaverknad fraa byen. Sumstad, som i dei store Austlands-dalføri, hev raadi vori so god og farvegarne so greide at dei hev ikkje lege lenge etter nyaste bymote.

Mest avstengd og difor og mest gamalvoren og sermerkt hev kulturen i Gudbrandsdalen vore; difor hev folket halde paa meir baade av den gamle arven og havt betre høve til aa bøygja framandt straumdrag inn under sitt lynde; det hev gudbrandsdølen synt paa andre kunstumraade og, serleg daa i formkunsti.

I dalen er ikkje hallingen og gangaren serleg utepaa; den mest bygdenationale slaatteform er „springleiken“, og den merkjer seg av baade ved fastbygde tak og lyrisk farge. Men springleiken er aldri lang, og stend den dag i dag paa det standpunkt som telemarksmusiken gjorde fyre Luraasen og vestlandsmusiken fyre Rekvéen. Han hev endaa den einfelde karakteren. Det kann elles i mange maatar vera ein styrke. Det musikalske byggverk stend i klaarare umrit, og ornamentiken skyggjer ikkje burt formi. Det er plent som ein liknar gamall lesje- og lomværingsskurd med sin klaare ornamentale originalitet innaat Jakob Klukkstads drysjande rokoko-renæssanse.

Jakup Loms hytte paa „Fél-odda“.

Av spelemenner som heldt den gamle slaatteformi, maa i Gudbrandsdalen nemnast *Spelemanns-Vangen* (1700-talet) og *Sjugurd Larsson* (f. 1810) i Lom, *Olav Skaar* og *Nils Strand*, baae forpagtarspelemenn, og serleg *Gamle-Holen* i Vaagaa, *Hans Slettmo* (f. ikr. 1805) og *Øystein Lien* fraa Hedalen, *Aamund Slaastugun* i Kvikne og elles mange andre; kvart einaste sokn hadde sine meir eller mindre dugelege spelemenner.

I Øystredalen tykkjest „langhorpa“ ha vore det mest populære instrumentet i eldre tid; paa 1600-talet kom dusinfela meir aalment i bruk. Hallingen var mykje i hæve; paa 1700-talet fekk han ein hard konkurrent i polsdansen. Kring 1800 trengde meir moderne slaatteformer inn, her som i Gudbrandsdalen. Spelretten vart burtforpagta, og av dei gamle pagtarspelemenner veit me i alle fall namnet paa ein, *Anders Tøraasen* (1700-talet). Paa 1800-talet hev me *Erik*

Barstad i Rendalen, *Per Kroken* og *Jørn Bjørn* i Kvikne o. y. a. framifraa bondespelemenner. Lenger sud i dalen hadde musiklivet meir bytilskurd, med kvartetar, musik av samverkande strengje- og blaaseinstrument; repertoiret var daa allstødt nyaste bynytt, sovidt raad var.

Største slaattematerialet og vel og det mest bygdeegte hev me fraa grensebygderne millom Øystredalen og Trøndelag. Serleg er uppskrifterne til *Anders Reitan* og *Anders Haugen* (100 norske Polskdanse) vigtige tilskot til vaar kjennskap um denne musiken. Mykje var etter spelemannen *Eiliv Holm*. Av spelemenner sidan maa nemnast *Jon Støa* (1880—1914) i Kvikne som den gjævaste arvberar av det gamle springleik-spelet.

I Trøndelag gjeng det ord av *Krok-Lars* i Støren, *Bess Spelemann* i Meraak o. a. Bra spelemenn paa Nordvestlandet var *Lars Melid* i Sunndalen og *Martin Sagen* i Vestnes.

Kvar av desse spelemennerne naadde lite utanum si bygd, og slett ikkje utanum bygdelaget. Bygdespeli nordanfjells var ikkje *samanspela*, fyrr gudbrandsdølen *Jakup Lom* fraa Sjaak (1821—1876) kom. Han var lausunge og kom tidleg ut millom framande. Fela hadde han i hand fraa liten, og dei gamle bygdespelarane, serleg Sjugurd Larsson og Olav Skaar, hadde mykje aa gjeva honom. Men mest fekk han likevel av *Karl Fant*. Karl var av fanteætt; ein framifraa spelemann, som det liver mange slaattar etter (O. M. Sandvik, Folke-musik i Gudbrandsdalen). Karl og Jakup tok paa spelemannsferd isaman. I 1830-aari farta dei yver Gudbrandsdalen, Øystredalen og mykje av Trøndelags-bygderne, Romsdalen og Møre. Ja, Jakup aka seg sudvestetter heilt til Nordfjord, og naar ein tek undan Myllarguten og Luraas-kararne, so er det nok ingen som hev fari so vidt med fela si av dei eldre spelemennerne.

Som vanleg gjorde han baade lærde og lærde ifraa seg der han fór. Men aa læra av var han lik Myllarguten; han vreid um spelet, krota slaatten so ingen kunde fylgja honom.

Han var millommann og utjamnar, og spelet hans hev verka som ein restitutions-freistnad av nordfjellsspelet, ei samansveising av det sermerkelege, under *ei* hand. Kor mykje dette hev lukkast er endaa ikkje lett døma um, daa me ikkje paa langt nære kjenner musikmaterialet. Men at hans innsats er megtig i desse bygdelagi, so mykje er alt no sjaaande.

Jakup Lom aatte baade den fyssande kraft og den leikande ynde som høyrer til eit rikt spel. Han var mangfeld i huglag, ei improvisationsnatur som kunde binda aahøyraren heilt. Det heiter seg han komponera ikkje lite („Vindfluguleiken", „Loms-vogga"), og endaa upplysningane er noko uklaare, so er det tolleg visst at han *stelte med* mange gamle slaattar og gjorde deim ut.

Likevel er det ein skade med Jakup Lom. Spelet hans var ikkje lite *byspel*; han kom med ei mengd valsar, fireturar o. dl. til bygderne. Dei gamle lomværslaattarne heldt han nok paa „villfelestilling", dei kalla; men han lika velso godt „bystilling". Han dreiv med *europæisering* av bondeslaattarne. Dette er lett aa skyna, med di han ei tid var i lære hjaa ein organist i Molde, ja det heitest han jamvel var med i bymusiken i Aalesund. Medan det hardingar, vossar og telemarkingar i hans samtid lærde seg av byspel berre vart noko tukl, var det heilt annarleis for Loms-Jakup. Karakteren i musiken og slaatterepertoiret i desse bygdelagi laag so mykje meir upp mot bykunsti, so ei *blanding var mogleg*, noko hardingfelemusiken i Sud-Noreg aldri hev fare vel av og difor og hev halde seg rein for.

Ivar Braataa.

Loms-spelet, men endaa meir det eldre laget av gudbrandsdalsspelet, er berga til notidi av so ypparlege traditionsberarar som *Olav* og *Jakup Ringnes*, og allvisst av *Ivar Braataa* i Vaagaa (1827—1916), ikkje stort yngre enn Loms-Jakup og likevel ei livande musikkjelde like inn i notidi. Slaattarne til Braataa-guten er uppskrivne av lektor O. M. Sandvik. Nettupp at me ved Braataa hev traditionslina *jamsides* Jakup Lom, fraa *same tid*, vert i framtidi eit vigtigt dokument til studiet av denne musiken.

OLAV MOSAFINN

Det er sume kunstnarar som heilt fylgjer sine eigne vegar. Dei lærer det gamle dei bryr seg um, men finn seg ikkje nøgde med det. Dei hev ikkje lett for aa samspela med sine samtidingar, og kunsti deira skil seg so sermerkt ut at ho ikkje er lett aa fylgja for ettertidi heller. Ein slik sergivnad og ein-

støding i spelet var *Olav Sjursson Mosafinn* (1828—1912). Han livde og døydde paa Voss, og jamsides Nils Rekve og Hans Skutle er vel han den største spelemannen Vestlandet hev fostra. Han hadde alle dei serdrag som fylgjer det geniale huglyndet. I mykje likjest han Knut Luraas, slik som folk enno veit aa segja *han* var; men Mosefinn var nok meir stivlynd.

Olav Mosafinn.

Han var, som Magnus Dagestad segjer (Syn og segn 1913) „ein merkeleg selle, klok og logande, braa og snartenkt, full av lystige, kvasse, spitige hugskot um kvarandre, og ein trollmann til aa setja dei i verk". Han livde eit sterkt liv i ei sterk tid, og var som eit attlivande minne um den straalande feststemning i dei gamle brudlaupi, baade i kunst, lote og personleg framferd.

Fraa barnsbein av spela han og like upp i sin høge alder. Fela var livet og livsmeiningi for honom, til henne gav han sitt beste. Han spela ihop med mange, og lærde nok noko av den og hin; men elles *var* og *vart* han Mosafinn. Hans spel var typisk vossespel, og slaattarne hans like eins. Dagestad skriv: „I Ola Mosafinn var vosseelementi sterkt fortetta. „Som han sjølv var — harmonsk og vel utrusta paa sjæl og likam — var ogso spelet hans. Lika høgbore og aandfullt som snaudt og snarraadigt. Det var eit sprakande aandfullt spel som lét seg lite rekna ut fyreaat! Det yrde av stas i krot og lunefengne vendingar".

Det merkelege med Mosafinn var denne sameining av kunnskap, intelligens og inspiration. Medan Myllarguten, Lars Fykerud o. a. — som elles var intelligente nok — ofte var reint barnskne i det som laag utanmed kunsti deira, so var Mosafinn ein mann med vel gjenomarbeidd aalmannkunnskap; mogleg hadde det sitt grunnlag fraa han ei tid var skulemeister. Men nettupp denne medvitande aand er det som lyser so klaart i spelet hans; ein fin sans for *grensa* i slaatten gjer slaattebygnaden hans mynstergodt avrunda og tettslutta. Difor er det spelet Vestlandet hev i arv fraa denne mannen noko av det best bygde me hev; men i tradition var derimot Skutle-spelet tryggare; Mosafinn laut liksom stempla kvar gamal slaatt med sitt firmamerke, og han likjest i so maate dei største telemarksspelemennerne. Men hans umraade var meir bygdebunde, og han hadde ikkje so lett for aa taka upp spel hjaa andre; difor er slaattarne hans typiskt og speglklaart bygdelagspel; men serfargen er ofte etter hans maate det mest charmerande.

Ein innsendar i „Søndre Bergenhus Amtstidende“ 1886, som baade i stil og skyn syner seg vera skyld „Aftenblad“-forfattaren fraa 1860-aari (ɔ: Livius Smitt) skriv um Mosafinn daa: „Vi mener, efter det temmelig udstrakte bekjendtskab vi har havt anledning til at gjøre med landets første hardangerviolinister i andre bygder, saa som Hardanger og Sogn, Valders, Hallingdal og fornemmelig Thelemarken, ikke at sige formeget ved at betegne ham som den første nulevende repræsentant for ægte norsk folkemusik. Vistnok eier han ikke hin rige kompositionsevne, som i sin tid udmærkede Møllargutten, hvis kanske vel saa storslagne spil vi har havt anledning til at lære at kjende meget nøie, men har paa den anden side det utvilsomme fortrin endog frem for denne, at medens Møllarguttens spil midt i al sin rigdom ikke var frit for smagløsheder eier Ole Mossefin (foruden sin af hardangerviolinister uovertrufne bue- og fingerfærdighed) en ganske mærkelig evne til af slaatterne at udrense alt, som støder øret, og til at indflette og gjengive dem i sin smukkeste form.“

Desse ordi av ein som kjende dei gamle spelemenner i si beste magt vil verta standande. Mosafinn teiknar seg difor for oss som *den meisterlege restitutøren av sitt bygdelagsspel.* Det vert difor heilt rett aa tala um „Mosafinn-slaattar“, baade naar desse var hans eigi dikting og naar dei var uppblenkt Rekve-spel eller anna gamalt vossespel. Dette er kannhenda det centrale i i givnaden hans. „Hans største musikgivnad laag ikkje i aa skapa, men mykje meir i aa faa vaart nationalspel finare utforma“ (Dagestad). Han freista ikkje som Myllargutten aa skapa eit nationalt mynsterspel bygt paa spelkunst i *mange* bygdelag, han femnde ikkje so vidt, og heldt seg til sitt heimekjende; men der var han og suveræn.

Eit prov paa kor godt lika Mosafinn-spelet var, er det at so mange næmingar var i lære hjaa honom, og mange utlærde søkte honom og; sidan Rekveane hev soleis ingen utanbygdes havt større gjetord austanfjells enn han, endaa han aldri var der paa spelferd.

Ein stor part av hans veldige slaattemengd er berga til ettertidi av Arne Bjørndal (Norske Slaattar 1—5 og uprenta samlingar).

DEN FYKERUD-HELGELANDSKE LEIDI

Eit vanlegt bypublikum hev alle dagar anka yver at slaattemusiken var so trongrømd; han kjende ikkje onnor form enn danseslaatten, og difor vart det for øyra det same uppatt stødt. Denne anken kann vera noko sant i. Slaattemusiken som musikalsk form er framalen i ei tid daa kunstformerne var færre, instrumenti ufullkomnare og motivi einfeldare samanbygde. Til det kjem at

kunstformi ikkje er framvoksi som fri musik, men som musik til praktisk bruk, til dansen. Paa dette standpunktet hev slaattemusiken i det heile vorte standande. Og um ein medgjev at han der hev vakse fram til ei høg kunstnerisk form, so vert formi heller avgrensa likevel.

Det var, trur eg, dette ankemaalet Ole Bull vilde møta daa han av slaattar og folketonar laga sitt „Sæterbesøg". Den nye musikformi han dermed førde inn hev fenge ikkje faae efterlikningar. Dei spelemenner som hev teke upp denne formi, hev i heile spelet sitt fenge ein svip av ho, og kjem difor til aa stemna si eigi leid i bygdespelet. Fremste repræsentantarne for denne spel-leidi er Fykerudarne i Telemarki og Sjur Helgeland paa Voss.

Lars Fykerud (1860—1902) og broren *Hans Fykerud* er fraa Saudherad, som Myllarguten, sønerne til ein kjend spelemann, *Hans Fykerud* d. e. Mori var og musikalsk; ho bles fint paa sjøfløyte.

Sidan Myllarguten hev ingen spelemann vekt slik aatgaum som Lars Fykerud. Han var for sovidt av ei heilt onnor støypning enn denne og kann ikkje liknast ihop med honom. Fykeruden var den staselege verdsmannen med flott framferd, konsertmann paa sin hals, medan Myllaren alltid var den stadbundne bonden, heller krusulsleg i alt sitt lag. Myllarguten stod midt uppi umskifte av instrument, han bytte den smale fela i den større, fekk seg som ein midaldra mann lang boge, medan han fraa fyrste bruka stutt. Fykeruden hadde fraa fyrste stund heilt moderne fele og boge, og kunde daa og nytta gogni ut so det muna. Bogen hans var meisterleg, og fingringi hans med var fælande mjuk. Som dei beste spelemennerne var han sers næpen med rein tone i fela; han aatte og ein kjenslenæm hug, med evna til fantasera fritt og umbrøyte gamalt, gjeve. Ja, ein kunde segja at hans lyriske trong var so stor at han *helst* bruka det slik. Kannhenda dette gjer at ein no i tidi finn mindre merke etter hans slaattar og innverknad paa slaattarne. Men stundom gaar ein daa arbeidet hans likevel. „Fykeruden" dei kallar no er soleis ein utpensla Kollsrudslaatt (etter Olav Kollsrud).

Ingen bondespelemann i samtidi kunde meir byspel enn Lars Fykerud. Medvitande eller umedvitande hev karakteren i dette verka paa slaattarne hans. Han var i grunnen den som heldt fram leidi etter Ole Bull med aa laga „stykke" av norske folketonar, slaattar, naturljod o. dl. Hans stykke „Budeigjorne paa Filefjell" er etterlikning av „Sæterbesøget".

Hans Fykerud komponera i same leid „Gjenta ved vogga", bilæte fraa folkelivet paa Kongsberg.

Fykerudane hev æra av at dei førde *„folketonen"* inn i spelet og nytta han i konsertarne. Det var ikkje mange som kunde spela folketonarne so fint som

Lars Fykerud, og det hadde han vel fraa han dreiv med stykki. Han freista og aa dikta yver paa fela slaattar av folketonar og var stundom rett heppen, so som med den friske springaren „Signe“, som i grunnen er umdikting av folketonen „Stusle sundagskvellen“.

Lars Fykerud.
(I sjølvlaga konsertbunad).

Men Lars Fykerud var heller ikkje fri for smakløysor, og sume av stykki ber merke av det; einskilde som „Kristina Nilssons minne“, er beintfram variationar yver ein kjend tone, med litt miks attaat. Og ymse parti i slike stykke som „Budeigjorne“ (molking, rauting o. dl.) høyrer heime paa varietéen, ikkje i konsertsalen.

Den striden det hev stade millom dei tvo spel-leiderne, Myllar-spelet og Fykerud-spelet, syner til fullnad kor sterk magt Fykerudarne verkeleg hadde med seg. Dei var dei fyrste som braut ut av den traditionelle raama, *ut* av danseslaatten. Lars Fykeruds store tanke trur eg var at han vilde gjeva folkemusiken vidare vengjefang, større himel. Og naar det berre halvveges lukkast for honom, so laag det i sjølve tilhøvi, ikke i vant paa givnad og dugleik hjaa mannen. Det som lukkast betre for Jakup Lom med *hans* bygdespel, lukkast klenare for Fykeruden med hans, for di den sudnorske kunstformi var meir sereigi utarbeidd, meir avslutta. Med dette er ikkje sagt at ikkje Fykerudarne og bruka det gamle slaattespelet; det var det dei fyrst tok til med, og dei heldt det alltid uppe. Men serleg Lars var ei so igjenom lyrisk natur at han laut leika med slaattarne etter sin eigen hug og spela deim snart paa heilt ny vis. Soleis liktest han dei eldre store spelemennerne. Naar so faae av desse er fiksera for ettertidi ligg det vel i at fantaseringi høyrde augneblinken til.

For den praktiske utnytting av bondespelet gjorde Fykerudarne mykje. Dei festna den tradition som Myllarguten tok til med: aa spela mykje konsertar. Fraa den tid hardingspelet ber til aa verta konsertspel, vert det noko umlagt. Fela heldt dei gamle mot bringa; Lars Fykerud tok paa leggja ho under hoka, etter europæisk vis, so som flestalle gjer no. Tramping og sitjande stelling vert og meir avlagde. Gamle slaattenamn vert uppatt-skjerpte og nye laga; serleg

var Fykerudarne svære til aa laga nye namn paa eldre slaattar; det var drustelegare for eit konsertprogram, maavita. Spelemannskunsti er vorte ein *liveveg*.

I Telemarki fekk Fykerud-spelet mange dyrkarar, serleg daa i 1888—90-aari m. a. *Hallvor Borgen* fraa Bø (1855—1907), som og synte Lars Fykerud den seinste æra og kosta jordferdi hans. Ymse av dei yngre dikta tonestykke i same leid; soleis komponera Haugerud „Huldregjentas lokketonar", som sitt tilskot til denne straumgangen. Men han kom elles til aa fylgja Myllar-lina. Den einaste som med heppa hev fylgt same vegen som Fylkerudarne, er

Sjur Helgeland (f. 1858) fraa Vossestrandi. Han er tvo aar eldre enn Lars Fykerud og høyrer enno til dei beste spelemennerne me hev. Spelemannsvoksteren hans er heilt sjølvstendig; men i lynde likjest han Lars Fykerud, og som denne hev han freista brote seg ut or den tronge ringen for danseslaatten. I den vegen er han heilt ulik læraren sin, gamle Mosafinn. Medan denne vidka umrøme innanmed sjølve slaatteformi, arbeidde dristugt paa grunnlag av traditionen, søkjer Helgeland veg utanum.

I sjølve spelkarakteren er og Helgeland ulik Mosafinn. Han er meir mildlynd, tonarne hans flyt i drøymande lyrik; der er magt i spelet, men ikkje den brennande braadhug.

Kompositionarne hans gjeng i same leid som Fykerudarnes. „Budeigjorne paa Vikafjell" er i grunnen ein make til „Budeigjorne paa Filefjell". Langt meir originale er hans huldrelyriske stykke, som baade i instrumental farge (stilling) og fantasileik gjev ei forundeleg rik og naturtrollsk tonemaaling. Serleg er „Sivlefossen" straalande, snart sprettande i braade Mosafinn-kast, snart drøymande i lange Helgeland-strok.

I Valdres-spelet sporer ein og denne uppløysningi av det faste dansespelet. Serleg tok runddans-slaattarne (bymusiken) til aa paaverka det gamle Valdresspelet, og det var mykje *Ulrik Jensestogo* (f. ikr. 1840, † ikr. 1905) i Aurdal aa takka, ei merkeleg vill-lynd og lyrisk natur.

Olav Moe, som fyrr er nemd, hev og til deils vore inne paa denne vegen; den utformingi av „Tomasklokkorne" som høyrer den nyare konsertspel-voksteren til og som vel og Moe hev gjeve tilskot til, er etter mitt skyn eit grepa tak, ein freistnad paa sameining av gamall tradition og ny lyrisk utvidking. Men elles dyrkar Moe baade valdrisspel og sudnorskt spel.

KAPPLEIKARNE. SLAATTEMUSIKEN NO

Bondespelet hev aldri havt lett for aa vinna eit bypublikum, som fyrr sagt. Grunnarne, er mange og dei er naturlege nok. Ofte er tonebygnad og harmoniar heilt framande for eit europæisk kultivera musikøyra; det er det same som tidt gjer *folketonen* so framand for eit notidsøyra. Dinæst verkar bondeslaatten

med sine stendige attertak heller trøyttande. „Dette gjælder ogsaa for en stor Del hvad Takten og Anordningen angaar," segjer „Aftenblad"-forfattaren. „Alt gaar i fire til fem forskjellige Taktarter, men ikke destomindre er i Regelen de bedre Slaatter i sin Karakter grundforskjellige. Ligesom denne Del af Folkemusiken er den nyeste med Hensyn til Mængden af Frembringelser, saa er den det ogsaa med Hensyn til Afvexling af de forskjellige Themata. — Alle de Følelser, som Livets mangehaande forskjelligartede Forhold kan fremkalde hos Fjeldbonden, finder man nedlagt i disse Slaatter, snart klager de lig Folkemelodien over Tabet af, hvad der er kjært i Livet, over Lykkens Forgjængelighed og Livets Usselhed, snart bruser de i kraftig Selvfølelse, i Følelsen af Ungdom og Manddom; ja stundom finder man i samme Slaat de mest forskjellige Stemninger, men med en saa naturlig Overgang, at man tydelig kan følge Tankegangen." Musik*sjæli* er til alle tider tolk for det menneskjelege, dei store grunnkjenslor. Men musik*formi*, det ytre apparat, tilhøvi, skifter. Ved gransking i framtidi er det ikkje tvil anna ein vil koma til at mykje av det edlaste i folkemusiken var *høgrestandskunst*, plent likesom folkevisa var *adelsdikting* fyrr ho vart *folke*vise. Det er tidsformi som hindrar notidsmusikaren fraa fullt aa skyna og verdsetja bondeslaatten, attaat fordomen mot miljøet.

Aa gjera slaattemusiken til aalmenn nationaleige er difor eit arbeid av allrastørste verd for vaart nationale musikliv. Alt arbeid i den leid byggjer oss eit heimemusikalskt medvit, gjev historisk grunnvoll i vaar musiktenkjing; og det meislar vaart lynde til fullnorsk kjensleform. Det er serleg tvo vitskaplege arbeid som trengst fyrr slaattemusiken vaar kan verta verdsett for det nationalklenodium han er: *innsamlingi* av materialet, og *den musikalske restitutionen.*

Innsamlingi er ikkje gamall. Um ein ikkje reknar den „Underjordiske Klippe-Concert (1695, prenta 1740) og samlingi til *Laborde* (1780) med, so høyrer heile innsamlingsarbeidet 1800-talet og notidi til. I grunnen spring alt ut ifraa Ole Bull og hans samvær med Myllarguten 1831. Han skreiv nokre slaattar daa, og vonleg sume seinare daa han raaka han Torgeir, i 1849 og 1850.

Sjur Helgeland.

Vaar tids spel stend i eit vende i musiken. Dei gamle slaattarne vert nok uppehaldne og

reindyrka av sume; men andre let deim gro fulle av ugras. Tidi set seg større maal enn paa Myllargutens tid. Ho krev voksteren lagd dagklaar. Og ho krev meir medvitande byggjing paa det gamle. Difor er spursmaali som atter og atter melder seg: Koss var slaatten fyre stormeistertidi? Koss var han trast etter? Kvar stend han no? Kvar er — relativt sétt — grunnformi? Og kvar er — æstetisk sétt — mynsterformi?

Yngre spelemenner.
(Fraa vinstre sitjande: Olav Moe, Vilhelm Surteberg, Torkjell Haugerud).

Stormengdi av Spelemennerne hev vel ikkje reflektera yver dette. Men dei beste hev tenkt saki igjenom mange vendor. Luraasen og Rekvéen, Skutlen og Mosafinn, Jørn Hilme og Jakup Lom, Leiv Sandsdalen og Lars Fykerud, men fyrst og fremst Torgeir Audunsson hev arbeidt med desse spursmaali, løyst sume, stade fast i andre, restituera paa eigi hand eller reinska burt forfuska restitutionar. I vaar tid hev granskarane og komi med i arbeidet, *Cath. Elling, O. M. Sandvik, Arne Bjørndal* o. a. Det er likt til at dei beste spelemennerne restituerar paa eigi hond, vel og vrakar millom mange versionar, plukkar ut eit tak og set ind eit betre. Soleis ser det ut til *Torkjell Haugerud* gjer no. Han hev musikkjennskapen til det, skynet og smaken

med; men me krev for notidi dokumenti paa bordet, alt tilfanget framlagt attaat restitutionen. Dette vil nok baade han og andre som arbeider i same leid syrgja for.

Med ei fastslegi grunnform og restituera mynsterform festa paa papiret kann spelet gro vidare. Dette maa vera vegen, som det er vegen med all folketradition. Men daa denne vegen er lang og mødesam, og daa bondefolket i millomtidi treng aa halda uppe sin tradition som *ein livande arv*, liksom det krev si aandsnæring paa det musikalske umraadet, so gjeld det aa halda uppe spelet paa den beste maaten, tilmaata etter notidi.

Her hev *kappleikarne* vore ein vigtig faktor, og dei hev alt gjort mykje godt. Dei hev no vore til i 40 aar. Fyrst i 1880-aari tok dei i Hallingdal og Telemarki upp kappleikar for lur, langeleik og prillarhorn; det er vel fyrste kappleikarne i landet. Den fyrste felekappleik vart (etter G. O. Norbø) halden 1888 i Bø i Telemarki (Telemarks-festskrift 1914), den næste i 1892. Fraa 1896 kjem Vestmannalaget i Bergen med sine kappleikar, og seinare tek mange ungdomssamskipnader kappleikarne paa festprogrami sine. Mest hev kannhenda Telefylkets ungdomssamlag ofra paa saki; fraa 1919 er uppsett meisterskapsmedalja i gull; domarane er pligta til aa føra bok yver dømingi og lesa upp domspræmissarne for spelemennerne.

Eit lag „til nationalmusikens fremme" er skipa av *Herbrand Hagen;* det held aarlege landskappleikar, og her hev møtt av dei fremste spelemennerne no. Daa dei fleste av desse enno ikkje høyrer historia til, skal eg nøgja meg med berre aa nemna namni paa nokre av dei beste. Skulde nokon kjenna seg gløymd, fær han trøysta seg med at romet er lite og at her i denne avhandlingi er utelatne minst hundrad spelemenner av dei eldre, som heller ikkje kunde koma med. Av gode spelemannsnamn hev me no umfram fyrr nemnde, fraa Sætesdalen med Agdir *Jon Nergaard, Frøysaa*-kararne og *Dreng Ose;* fraa Telemarki *Svein Løndalen, Harald Manheim, Aslak Lundtveit, Hans Smedland, Kjetil Flatin,* systkinpare *Einar* og *Kristiane Lund,* brødrane *Borgen, Johannes Dale, Olav Groven;* fraa Hallingdal *Tor Grimsgaard, Sevat Satøyen* og *Truls Ørpen;* fraa Valdres *Olav Okshovd, Engebret Beitohaugen, Olav Fystro;* fraa Hardang *Nils Tjoflot* (†), *Nils Rogde* og *Halldor Mæland;* fraa Voss *Per Berge* og vidare fraa Vestlandet *Lorents Hop, Torfinn Litlere, Per Bøtun, Anders Re, Gunnar Lundekvam, Henrik Gjellesvik, Jon Rosenlid, Gudmund* og *Ivar Eide* (†), *Tobias Tveiten, Ivar Kjellestad;* nordanfjells *Daniel Heggstad* o. m. a.

Denne mengdi av verkeleg gode spelemenner, og den aukande interessa for bondespelet i det heile, torer vera det beste prov for at slaattemusiken endaa hev livs rett i folket vaart.

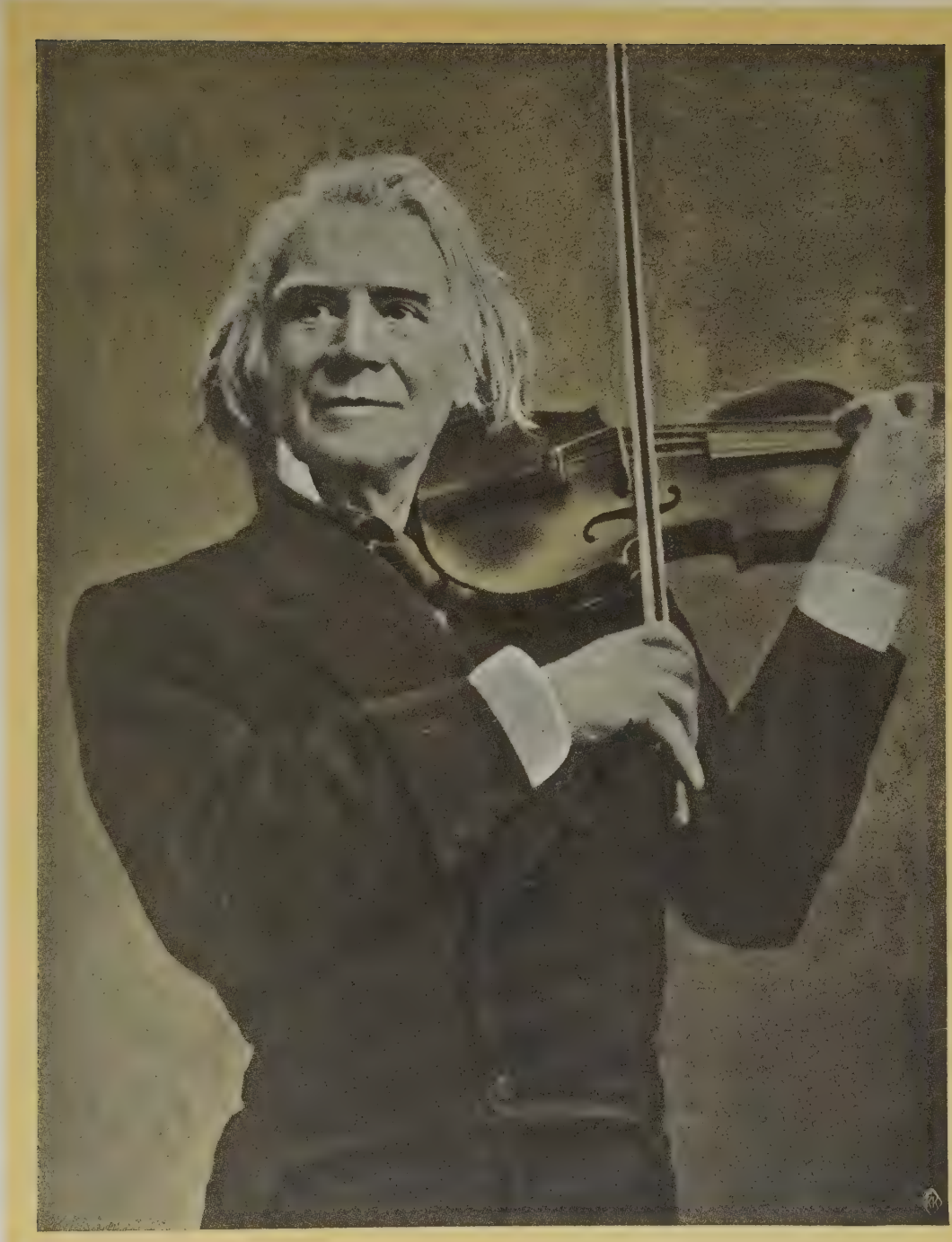
Rikard Berge.

OLE BULL

PAA et høit sted synlig for alverden staar *Ole Bornemann Bull* i norsk kunst- og kulturhistorie midt i kredsen av de gjennembruddets mænd fra 1840-aarene, som med mindre øieblikkelig virkning end violinisten, men derfor ikke mindre betydningsfuldt slog til lyd for den nationale sak i vort aandsliv, i bildende kunst, i musik, i digtning og historieskrivning, i norsk natur- og folkelivsskildring. Det merkelige ved hans levnet, det eventyrlige ved det, har ikke i tidens løp tapt noget av sin glans, sin straalende nimbus, tvertom staar kanske idag hans kunstnerskikkelse, hvortil vor senere utøvende musik mangler enhver antydning av et sidestykke, endnu større og eiendommeligere for bevisstheten end før, og hans omtumlede, romanagtige skjæbne med dens mange fænomenale seire og smaa, spredte nederlag endnu mere lokkende end nogensinde for hans landsmænds fantasi.

Disse triumfer og disse skuffelser i Ole Bulls bevægede kunstnerliv fordeler sig som rimelig er over de fleste av de lande, han reiste i, allikevel kan man finde et visst bidrag til hans og tidens musikalske karakteristik i den forskjellige maate hans konsertreiser i enkeltheterne arter sig paa rundt om i verden. Sine største sukcesser feirer Bull uten tvil i det store, „primitive", musikalsk umiddelbare og ufordærvede Amerika, hvor man kan si at en viss italiensk smak og opfatning altid har været fremherskende i den solistiske tonekunst. Her opnaar violinisten den største folkeyndest, her spiller han ogsaa ind de største pengesummer, en efter tidens forhold svimlende formue, som han taper igjen paa ett bret med egte amerikansk fart. Næst Amerika kommer vel saa seiervindingerne i Italien høiest, i bel cantoens land, i virtuosvæsenets hjemsted, i musikalsk henseende Ole Bulls andet fædreland. I rent kunstnerisk retning er det Tyskland som bereder den store violinist de fleste skuffelser og blander malurt i seiervinderens bæger.

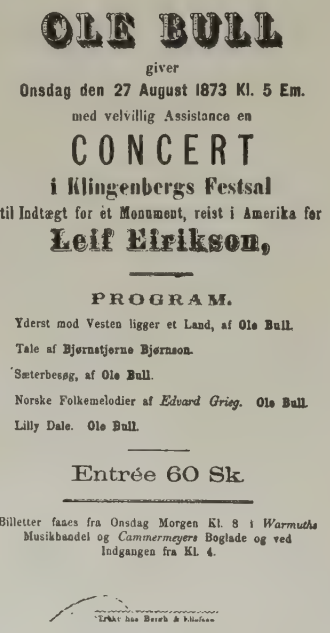
Denne motstand mot Ole Bulls spillemaate fra den tyske faglige kritik bunder dypt i musikhistoriske eiendommeligheter og stiller ham i interessent relief til tidens musikalske strømninger. Sit første indtryk av den mottok Bull saa



tidlig som i 1829, da den unge nordmand med violinkassen i haanden banker paa hos kapelmester *Ludvig Spohr* i Kassel for at søke den berømte mesters og pædagogs veiledning. Sjelden har to kunstnere av saa motsat temperament og musikalsk opfatning staat overfor hinanden ansigt til ansigt, og laa det end selvskrevet nær for det unge 19-aarige geni med sin gjærende utlængsel og læretrang at lægge veien til Kassel, kan man paa den anden side si at han vanskelig kunde været uheldigere reist. Spohr er skaperen av den tyske skole i violinteknikken og i violinforedraget. Dens særkjende er den store, brede tone og kravet til streng, ædel, selvforsagende objektivitet i tolkningen av et verks indhold. Heri skilte den sig fra tidens italienske skole, som tok sikte paa skjøn, bløt sangtone og virtuos færdighet og gav kunstneren det frieste raaderum for sin personlighet og individualitet. Den skilte sig ogsaa delvis fra den franske stil, som la hovedvegten paa klart og aandfuldt akcentuert spil. Av al virtuositet som selvstændig virkemiddel var Spohr en svoren fiende, det være sig i sang, i violin eller i opera, og de orgier som „Rossinismen" og virtuosvæsenet med sine sværme av koloraturkunstnere netop i de tider feiret i Europa — „den gode smaks mørketid", kaldte han det — hadde i Spohr en rolig og foragtfuld motstander. Men heller ikke for inspirationsspillet i dets mere naive, spontane utslag og den dermed nøie sammenhængende improvisationskunst, som blomstret saa rikt i Paganiniskolen, hadde den stive klassiker og formalist nogen synderlig agtelse, og kommer saa hertil endelig den bestemte uvilje som Kasselermesteren næret overfor ethvert folkelig eller nationalt element i musikken, vil man forstaa, at Ole Bull, som kjendte og elsket hans kvartetter og violinmusik fra Bergen og Kristiania, ikke i samme grad kunde tiltrækkes av hans personlighet. Bull fik høre Spohr spille hin gang i Kassel, han fik ogsaa høre hans mening om sit eget spil. Det var som ynglingen veg tilbake, berørt av noget koldt og fremmed, noget lysslukkende fiendtlig, og skal man tro beretningerne fra dette møte — Bulls breve nævner litet om det — har den hetblodige nordmand og patriot, som netop kom frisk og varm fra „Torvslaget" i Kristiania, hvori han deltok ved Wergelands side, i de øieblikke ikke været langt fra at si violinen farvel for altid.

Et grundig studium hos Spohr, hvordan vilde det virket i Bulls violinspil? Vilde hans stjerne da ha straalet med desto større glans i musikhistorien? Man besidder her en ytring fra et anset hold, fra *Joseph Joachim*. „Hadde Ole Bull gaat den rette vei vilde han ha været den største av alle violinmestre". Den rette vei for Joachim, som var lærling bl. a. av Spohr-eleven David, var naturligvis Spohr. Det er disse tre alvorsmænd som med rygstød i den dype tyske musikliteratur reiser sin lødige tyske violinskole op mot den dengang

raadende romanske! Det er ikke sandsynling at noget varig godt undervisningsforhold kunde bestaat mellem Spohr og en ubændig kraft, et selvraadig geni, en envis individualitet, som Bull. I virkeligheten eiet Ole Bull et brilliant overblik over metoder i violinkunsten, over skoler, over maal og retninger. Det var sikkert med velberaad hu han vendte Spohr og tvangstrøien ryggen. Vi vet at Bull, da han næste gang reiser ut, det var i 1831, lægger veien længer vest og syd, til Paris, til Italien, og at den anden store violinist som krydser hans sti er *Paganini.* Flygtig streifer han den franske skole gjennem Baillot-eleven *Beriot* og Beriot-eleven *Vieuxtemps* og en blandet tysk-italiensk retning i sin ven og omgangsfælle *Vilh. E. Ernst.* Men det er i Paganiniskolen med dens sang, dens frihet og fyrighet, dens virtuose koloraturer, at han havner. Ti ganske vist stilet Bull mot det høieste i kunsten, mot at bli den ypperste blandt violinister, men for personligheten og øieblikkets stemning, for „det digteriske lynveir", som Bjørnson kalder det i gravtalen, maatte han ha frit avløp. Han bar jo desuten noget paa sinde, Ole Bull, som instinktivt gjorde ham valget av retning lettere. En national tonetrang. Alt fra smaagutten av hadde Bull faat sit fædreland saa at si paa hjernen gjennem sin opdragelse, gjennem miljø og kararakteranlæg, Wergelands Norge, sagnenes, stevenes, felespillernes og folkevisernes Norge, den vakre, blaaøiede tyveaaring, som nogen aar efter skulde bli „Sæterjentens Søndag"s komponist, staar der i Paris som den grytidlige, første levendegjørelse av vor folkemusik og dens kamp for at vinde sin plads og rang i kulturverdenen. Det franske og italienske tonelynne har tiltrukket ham mere end det strengere og mer abstrakt byggende tyske. Der er vel neppe heller nogen tvil om at en fremtrædende gruppe av norsk folkemusik i virkeligheten har flere berøringspunkter med eiendommeligheter i fransk og italiensk tonekunst og angelsaksiske rytmer end med tysk musik.


OLE BULL

giver

Onsdag den 27 August 1873 Kl. 5 Em.

med velvillig Assistance en

CONCERT

i Klingenbergs Festsal

til Indtægt for et Monument, reist i Amerika for

Leif Eirikson,

PROGRAM.

Yderst mod Vesten ligger et Land, af Ole Bull.

Tale af Bjørnstjerne Bjørnson.

Sæterbesøg, af Ole Bull.

Norske Folkemelodier af *Edvard Grieg.* Ole Bull.

Lilly Dale. Ole Bull.

Entrée 60 Sk.

Billetter faaes fra Onsdag Morgen Kl. 8 i *Warmuths* Musikhandel og *Cammermeyers* Boglade og ved Indgangen fra Kl. 4.

Nei, Ludwig Spohr var vist neppe den rette mand for Bull, ialfald ikke som eksekutør. Instinktsmæssig frygtet Bull alt som kunde skade friskheten og umiddelbarheten i hans spil. Man har fra hans Englandsturné 1836 en ytring som gir uttryk for dette klarhodede syn paa hans egen eiendommelighet, han taler i et brev til sin hustru om det „haandværksmæssige" i kunsten, som han haaber „indtil mit Livs sidste Øieblik at holde i lang Afstand fra mig". Det

ser ogsaa ut som Bulls Pariservenner fra 1831 deler hans opfatning i saa maate. Han fortæller i sine breve hvorledes den berømte *Habeneck*, kapelmesteren ved Grand Opera, fraraader ham at spille i orkestret, „da man derved fordærver sit Solo Spil", og at man ogsaa har fraraadet ham at gaa ind i Conservatoir de Musique, „da mit Spil vilde derved blive aldeles skolemesteragtig og naturligvis fordærves, tabe Friskheden, hvortil jeg ingen synderlig Lyst har". Det er ørkesløst at fundere over, hvorvidt den 21-aarige kunstner handlet ret eller uklokt i paa denne omhyggelige maate at verne om eller næsten dægge for det litt vildtvoksende i sit talent. Faktum er at Bull alt dengang følte sig temmelig tryg i teknisk henseende. „Saameget er vist", skriver han hjem i 1831, „at hvad Færdighet angaar saa har jeg efter Ernsts sigende intet at befrygte av Parisiske Virtuoser". Og heri hadde han ganske sikkert fuldstændig ret, kun at altsaa hans fabelagtige bue- og fingerfærdighet og foredragets springende, tændende og saa heftige og betagende eksaltation bærer den Paganiniske skoles præg og egenheter, grundforskjellig fra den tyske.

Ole Bulls guldkrans fra San Fransisco.
(Bergens museum).

Det er i lys av den klassiske smaksretning og dens gamle, evigvarende kamp med den romanske musik i dramatisk, instrumental og vokal retning at man maa se de fleste av de angrep som har været rettet mot Ole Bull baade i og utenfor Tyskland, og særlig er det da Spohrs røst man fornemmer gjennem indvendingerne. Hvad mesteren selv som den første har at bebreide Bull, mangelen paa stor tone og dannet, smakfuldt foredrag, det samme han klandrer Paganini for, da han hører troldmanden i Milano i 1821, de samme anker finder man fremsat av en del andre Bullkritikere, hvis uttalelser dengang blev tillagt adskillig vegt, men som i vor tid gjør et sterkt partisk og tendensiøst indtryk. Man kjender typen, der er stive formalister blandt dem, smaa, golde og doktrinære faglærde, som ikke sjelden spiller Nureddins misundelige rolle overfor den heldigere, nordiske Aladdin. Blandt disse kan man trygt regne mænd som den i 30- og 40-aarene saa mægtige Berlinerkritiker *Ludwig Rellstab* eller redaktøren av „Allgemeine musicalische Zeitung", *Gottfr. Wilh. Fink*, for ikke

at tale om den lille næsvise og snusfornuftige harpist *Prattè*, som med munden fuld av Spohr og hans uforlignelighet, den udødelige Spohr, den ophøiede Spohr, retter et temmelig slesk angrep mot Ole Bull i en brochure, trykt i Kristiania 1843. At vi ogsaa — ifølge en meddelelse i Gerh. Schjelderups bok „Richard Wagner" — maa regne denne mester med blandt dem som ikke yndet Ole Bull er igrunden litt merkelig. Ganske vist var Wagner en bitter fiende av alt virtuosvæsen i kunst, især da i operaen, men han bekjæmpet paa samme tid med heftighet enhver pedantisk skolestrenghet i musikken til fordel for personlighetens mest mulig frie og ubundne utfoldelse. Er Wagner her kommet i skade for selv at være en liten smule Beckmesser? Man vet at han leilighetsvis har uttalt skarpe domme om den regelrette og altfor konventionelle Spohr som komponist. Et urgeni og en høipoetisk kraft som Bull med sin bues bedaarende sang skulde egentlig med al sin formelle ufærdighet og uordnethet falde ganske godt i den store tyske antiakademikers smak. Behandlet ikke ogsaa Bull i suveræn selvstændighetstrang *sit* instrument paa lignende vis som Siegfried sit nedarvede sværd? Han brøt sine violiner fra hinanden i smaadeler for saa selv at sætte dem sammen igjen efter sit eget snille, sit eget gode violinbyggerhode!

Ungdomsbillede av Ole Bull.

Men vi behøver jo ikke gaa utenfor vort eget land for at finde tyskpræget kritik av Ole Bulls musik. Vi har til det bruk vor egen fine og noble, Leipzigutdannede Halfdan Kjerulf, som i 40- og 50-aarene følger Ole Bulls kunst og færd, i hovedsaken med samme øine og opfatning som Welhaven tidligere fulgte Wergelands. Kapitlet Bull-

Kjerulf griper dypt ned i norsk kultureiendommelighet. Klart og koncist, men uten spor av hadskhet, snarere med en dyp, beklagende og beundrende sympati, gjentar Kjerulf med *sine* ord de tyske kritikeres indvendinger mot Bull, de findes spredt i hans anmeldelser i „Den Konstituonelle“ eller senere i hans breve. „Naar jeg hører for meget av dette omend noksaa genialt utførte potpourriverk“, heter det i et brev fra 1860, „saa blir jeg rasende utaalmodig. Jeg snapper efter et ordentlig vedvarende cantabile eller efter en ordentlig vedvarende allegro. Alle disse satser er for tidlig slupne. Man kan ikke altid være i stemning til at glæde sig over det bizart-abrupte. En eneste alvorlig sats skulde han indøve og ha at sætte ind i sit program. Det vilde hæve ham høit hos dem, som *forlanger tanker i musikken*“.[1])

Ole Bull-statuen i Bergen.

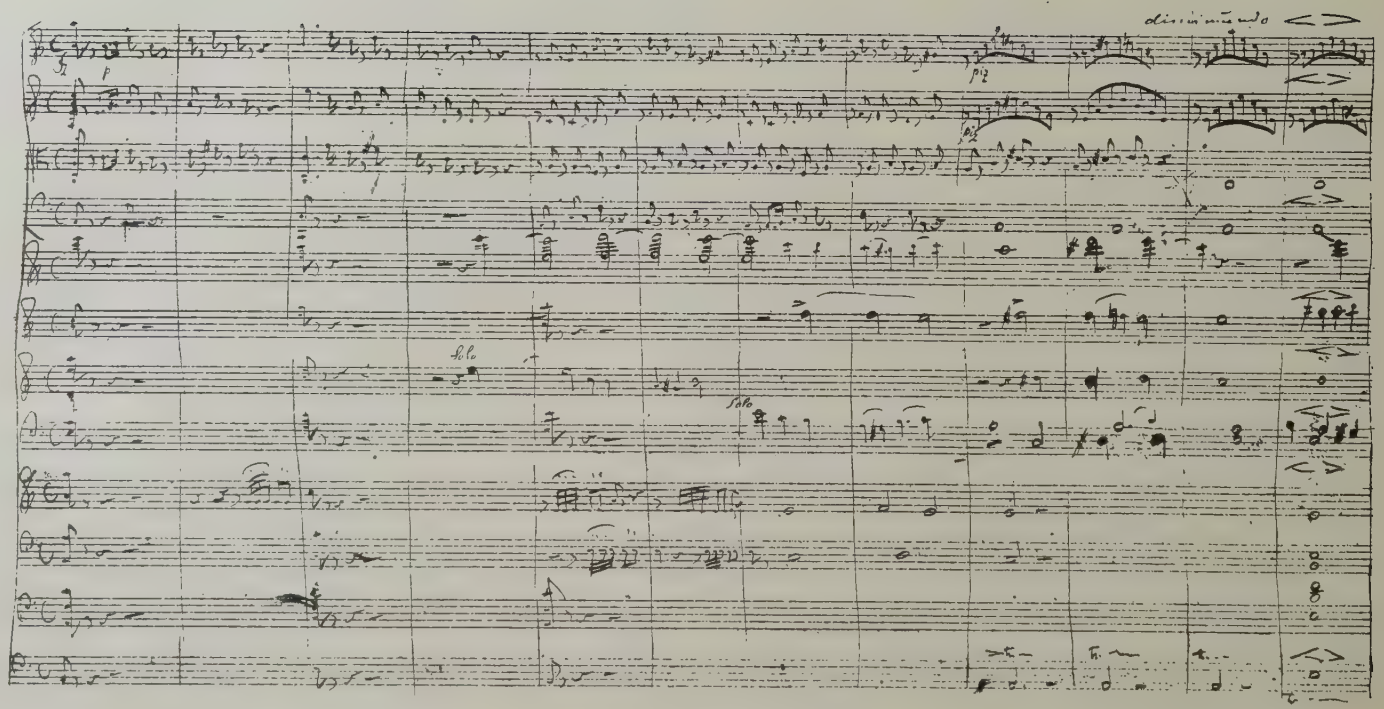
For italiensk musik næret Kjerulf ingen større tilbøielighet, Bull paa sin side manglet al forstaaelse for det meste av tysk, efterklassisk musik, forøvrig ogsaa for Beethoven. En forskjel mellem dem i lynne kan søkes i at Bull er vestlandsnorsk, mens Kjerulf er østlandsnaturens mere dæmpede og stilfarende sanger. Ole Bull har i det hele tat beskjæftiget Kjerulf ganske meget, han kommer ind paa emnet om og om igjen i sine breve. Deri er intet merkelig. Bull eiet det mot at nære en ubegrænset tillid til sit folks evner og muligheter. Hos den gruppe av oplyste nordmænd, som førte tonen i 30- og 40-aarene, var dette noget av en dødssynd, en haan mot sømmeligheten. Nationens evneløshet var saa at si programfæstet sak for partiet. For det parti, Kjerulf sognet til og efter sine forutsætninger *maatte* tilhøre, „intelligenspartiet“, var *studium* løsenet og slagordet, studium i motsætning til den umiddelbare impuls, fantasiens fri virksomhet. Desto maalløsere maatte forundringen være over en fremtoning som Bull, navnlig da hos dem i landet, som skjønte sig paa musik. *Bulls violin tok Europa med storm!*

[1]) Uthævet her.

Og de nummer som i regelen var clouen i hans programmer, var folkets egne toner, dets egne misagtede eller upaaagtede laater, rytmer, melodier. Hvordan kunde slikt gaa til ute i de store og høifornemme lande, som laa der saa strenge og uopnaaelige? Noget av denne forvirring lyser frem mellem linjerne i Kjerulfs uttalelser om Bull. Hans sind er delt mellem stoltheten over manden for landsmandskapets skyld, beundringen for sjælen i hans spil, og harmen og forargelsen over dets lovløshet, dets mangel paa kunstnerisk alvor, paa solid studiegrundlag.

I det foregaaende er omtalt Bulls forhold til den tyske violinkunst og hans sterke dragning til de romanske landes, først og fremst til Paganini-skolen med dens tekniske forbillede i primadonnasangen. I de ydre træk og midler kom altsaa hans spillemaate til at ligge nær op til denne skole, han bar ikke for intet navnet „Nordens Paganini". Hvad man læser i bøkerne om genueserens teknik, hans snarhet i grep, sprang, løp, hans uhørte stakkato, hans flageoletspil, endog dobbelt og med triller, den samtidige utførelse av bue- og pizzikatonoter, arepeggioet, og andet slynget arabeskspil, det samme ser man fremhævet som særeget for Bulls færdighet; men ellers staar den norske violinist med helt selvstændig præg overfor den 26 aar ældre kollega, han synes endog at ha eiet visse tekniske fortrin for den anden, saaledes i sit pragtfulde flerstemmige spil; og tales der saa endelig om selve uttrykket i de to kunstneres foredrag, om sjælen og indholdet i det, har der sikkert været en dyp ulikhet mellem dem. Her møter man en række kritikere som stiller nordmanden over italieneren. I en anmeldelse fra Warschau 1841 heter det bl. a.: „Paganini er stor, Ole Bull er større. Ole Bull har Paganinis teknik. Men Paganini eier ikke Ole Bulls varme og hjertelag". Fra hans optræden i Hamburg nogen aar før skrives fra kyndig hold i et brev til apoteker Bull i Bergen: „Deres hr. søns spil er underbart og maa henrive alle, ti det gaar til hjertet og fortaper sig ikke som Paganinis i musikalske djævelskaper („Teufeleyen"). Han er i ordets egentlige forstand en stor *digter*". Og endelig finder vi de to virtuoser stillet

Ungdomsbillede, Paris 1835.



OLE BULL'S NOTESKRIFT

1. side av den komposition Ole Bull skrev til en konsert som Studentersangforeningen gav i Logens store sal til indtægt for „Det norske Theater i Bergen".

op mot hinanden i den bekjendte kritik av Jules Janin i „Journal de debats" av 1835: „Man har talt meget om Paganini og hans G-streng; de har begge latt sig utbasunere med alle lovtalens stemmer. Jeg vet ikke om ei Bulls, nordmandens, lykke, vilde været like saa stor som italienerens og hans G-streng, dersom han hadde været saa forsigtig at omgi sig med sin kunstbrors effektfulde charlataneri. Men se, Norge er en brav pike, fordringsfri og beskeden, som ikke bruker sminke. Hun fremtrær ganske likefrem, og utøser — naturlig og utvungen — hele sin sjæl og sit hjerte"[1]).

[1]) Blandt alle de talløse artikler, opsæt og brochurer som verden rundt er skrevet om Ole Bull av kjendte kritikere, digtere, kunstnere og skjønaander synes den Jules Janinske kritik efter hans optræden i Grand Opera 1835 at indta en særstilling i hans kunstnerliv, og den fortjener derfor at anføres noget fyldigere i „Norges Musikhistorie". Hvilken vegt man rent kunstnerisk skal tillægge denne anmeldelse kan være en smaksak. Den bekjendte parisiske forfatter og føljetonist var ingen fagutdannet musikker, og Sophus Michaëlis sees at skildre ham som . . . „en vidsprudlende og pikant kaasør, som benytter det paagjældende anmeldesemne til en fantasifuldt svævende og elegant legen himmelspræt med alting . . ."; men der er saa meget i artikelen som sikkert er rigtig truffet, og en række av Bulls biografer samstemmer desuten i at fremhæve anmeldelsen som særlig betydningsfuldt i Bulls liv, idet den med et slag gjorde den unge kunstner til en verdensberømthet.

Artikelens første halvdel lyder saadan:

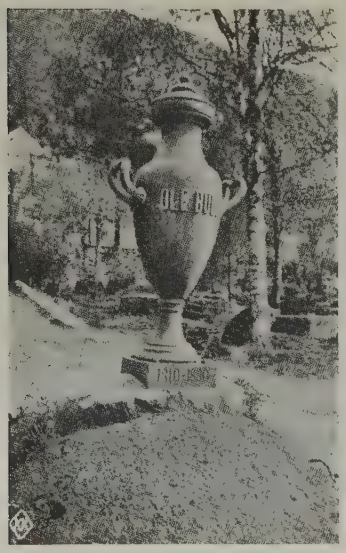
O. B. BULL

„Denne unge vilde, som i forrige aar kom ned til os fra Norges is med sin Stradivarius i haanden, har anden gang latt sig høre i operaen forleden mandag. Han er fuldkommen den store kunstner som jeg for et halvt aar siden forutsa. Der er saa meget vemod, saa meget melankoli i dette ædle instrument! Der er saa meget energi og kraft og saa meget ynde under denne jernbue! Den synger, den græter, den sværmer; snart hæver den tonen over horn og trompeter, snart sukker den sagte som en æolsharpe. Han er en kunstner, som aldrig har hat sin mester; han fører en violin, som ikke tilhører nogen skole — der er noget naivt, inspirert i den, begavet med ufattelig kraft. Man har talt meget om Paganini o. s. v. (her følger det ovenfor citerte avsnit) . . . .

O. B. Bull er en av hine kunstnere, fuld av uskyld, naivitet og trohjertighet, som ikke fordrer mere end frit at kunne faa overlate sig til sin egen gode natur den hele dag . . . Siden den første dag jeg hørte ham i operaen lot — og med hele min beundring fortæller jeg det — tilfældet mig ofte høre ham, hist og her, paa landeveie, paa provinsteatre, og altid har jeg gjenfundet det samme talent, den samme naive og hjertelige entusiasme. I et auberge i Rouen blev jeg en vakker dag vækket av en melankolsk og smegtende adagio — det var Ole Bulls violin. En anden gang i et værtshus ved postveien overraskedes jeg, sittende utenfor døren under kroskiltet, av en klagende andante, — det var en andante av min yndlingsviolin. Den har ganske fortryllet mig.

. . . Jeg har da opbevaret et minde om denne store kunstner, som saaledes har truffet mig paa min vei forat forjage min kjedsomhet. Det er ikke ham, som lukket sig inde som en tyv paa sit kammer for at avlokke sin violin de skjønneste akkorder — tvertimot! — han utstrøede sine tanker for hvem, der vilde høre dem, som man kaster smaapenge til betlere paa gaten. Han var aldrig mere fornøiet, end naar han hadde en skare om sig for at høre ham, applaudere og græte — gratis! . . .

Ogsaa overfor Paganiniskolen ser vi altsaa Ole Bull hævde sin egenart, hel og ubeskaaren. Norsk til alle sider lar han sig i det hele tat ikke indpasse i nogetsomhelst skema. Og det som dypest set særpræger hans spil, hæver ham op over alle „retninger“ i faget, alle de stridende skolerne, og gjør ham til den selveier, han var, er vel til syvende og sidst intet andet end det skjønne, varme, inderlige og intime forhold denne kunstner staar i til sit folk og sit lands eiendommelighet. Her laa kilden han øste sin kraft av, her hentet han, først intuitivt, siden mere og mere bevisst, geisten, inspirationen og hjertelaget til sit spil som til sin øvrige livsgjerning. Det var, da han fremtraadte, og de første snes aar av hans kariere, en besøkelsestid for folkene i Europa, med gjæring, romantik og nationalisme, med „demokratiske strømninger i musikken ind i det abstrakte og idealt-formelle“, som Bjørnson siger i talen ved Bulls grav, men ingen av tidens eksekutører paa noget instrument har mere genuint baaret sit lands stempel end Bull Norges. Slik baner hans egenart sig vei med elementær vælde, trodsende alle love og regler, og i sine bedste øieblikke brytende al motstand ned, al kritik, selv hos mestrene av tidens strengeste kunst, en Spohr, en Joachim, en Schumann, saa at en anmelder i et av landene kunde skrive, at begyndte Bull en gang en konsert for venner og fiender, han sluttet den altid for kun venner.



Ole Bulls grav.

Eller saa en anden kritikker kunde bruke det vakre billede om ham, at tænkte man sig alverdens første virtuoser sitte sammen og prøvespille, og saa Bulls violin satte ind, man vilde straks bli opmerksom paa den paa grund av dens særegne skjønhet.

Reidar Mjøen.

Ole Bornemann Bull er født i Svaneapotekets gaard i Bergen 5. februar 1810 som ældste barn av apoteker *Johan Storm Bull*, en nevø til Sinklarvisens digter *Edvard Storm*, og Anna Dorothea Bull, av den hollandske familie *Geelmuyden*. Hans første lærer i violin var den danske kammermusikus *Paulsen*, senere fik han undervisning av den svenske violinist *Lundholm*, en elev av Baillot. En velynder som paa mange maater opmuntret guttens sjeldne musikalske anlæg, hadde Bull i sin morbror, „onkel Jens“, utgiveren av „Bergens Adressekontors Efterret-

ninger". I 1828 reiste Bull, som skulde gaa den teologiske vei, til Kristiania for at ta artium, men strøk i latinsk stil ved prøven. Han blev nu valgt til Waldemar Thranes efterfølger som leder av det filharmoniske selskap, der ogsaa spilte i teatret, reiste 1829 til Kassel for at studere med den berømte Ludwig Spohr, men vendte efter faa maaneder tilbake til teatret, hvor orkestret mottok sin 19-aarige anfører, som alt var en berømthet i byen paa grund av sin violin, med nationalsangen. Aaret efter gav han konserter i Trondhjem og Bergen og reiste for de erhvervede midler 1831 til Paris, hvor han efter alvorlige trængsler og viderværdigheter, men ogsaa spændende oplevelser og eventyrlige held, gav sin første konsert i 1832 (33?) med assistanse av berømtheter som Ernst, Chopin og andre kunstnere. Derefter drog han til Italien for at studere og gav under meget romanagtige forhold en konsert i Bologna, som med en gang gjorde ham til en lysende berømthet. Efter heldige konserter i Italiens byer reiste han til Paris, hvor han i 1835 gav den konsert i den store opera som kom til at skape hans verdensry som virtuos. Nu fulgte i de følgende 3 aar turnéer gjennem Frankrig, England, Tyskland, Rusland, Sverige, reiser som for alle landes vedkommende artet sig som rene triumftog. Efter 7 aars fravær fra sit land ankom han sommeren 1838 til Kristiania, hvor han gav en række konserter under endeløs jubel og hyldet med store festligheter.

Under samme entusiasme og overøst med æresbevisninger fra fyrstehoffer, fra musikalske selskaper og fra kunstens store foretok Bull i de følgende aar stadige konsertreiser rundt om i Europas lande og byer, avbrutt av kortere ophold i hjemlandet, og reiste saa 1843 til Amerika, hvor han i aarenes løp skulde komme til at feire endnu større triumfer end nogengang i Europa, og det baade som komponist og virtuos. Om Ole Bulls orkesterkompositioner har der været forskjellige meninger. De sakkyndige er dog vistnok enige om at ogsaa de ihvertfald vidner om et saa utpræget talent, og et saadant kjendskap til instrumenternes egenart, at det er sørgelig han ikke fordypet sig mer i denne virksomhet. Men man vet ogsaa at han stadig ændret sine kompositioner, hvad der tyder paa han neppe vilde vundet frem til den fornødne indre ro. Hvad hans melodier angaar, er det nok at henvise til den makeløse „Paa Solen jeg ser", som hører til vor tonekunsts dyreste skatte.

I 1848 gik Ole Bull igang med planen om grundlæggelsen av et norsk teater i Bergen som et første skridt til at emancipere det norske sprog, skape en norsk scenekunst, med norsk orkester, og 2. januar 1850 fandt aapningsforestillingen sted. Under skuffelsen over al den motstand og motgang han møtte i dette arbeide, dels ogsaa av sympati for den norske arbeiderbevægelse og dens krav (Thraniterbevægelsen), modnedes hans plan om at grundlægge en norsk koloni i det fjerne vesten, et „Ny-Norge", hvor han ønsket at by arbeiderne frie og gode kaar under det amerikanske stjernebanner, samtidig som han mente derved at forbedre de daarlig stedte utflytteres tarv. Dette foretagende, „Oleana", blev en skuffelse for Bull, der var svindlere med i spillet, og han satte her hele sin formue overstyr. Allikevel var det Amerika, Bull i senere

Ole Bulls violin, en Guarnerius.

aar helst reiste og opholdt sig i, her egtet han 1872 sin anden hustru, miss *Sarah Thorp,* datter av senator Thorp i Madison, efter at hans første hustru, *Alexandrine Felicite Villeminot,* som han egtet i Paris 1836, var død i Kristiania 1862.

Sommeren 1880 blev Ole Bull, som endnu i høi alder fortsatte sine konsertreiser syk i Amerika og lot sig trods lægernes raad føre hjem til Norge, hvor han døde paa sin eiendom Lysøen ved Bergen 17. august 1880. Landesorgen var stor, og sørgefestligheten ved hans begravelse i Bergen 23. august var ubeskrivelig pragtfuld, gripende og høitidelig. Ved graven talte bl. a. Edvard Grieg og Bjørnstjerne Bjørnson. I 1901 avslørtes Ole Bull-statuen i Bergen, modellert av Stephan Sinding.

LUDVIG MATHIAS LINDEMAN

indtar en fundamental plads i norsk musikhistorie. Dette gjælder baade med hensyn til skolesangen, menighetssangen og national kunstmusik i almindelighet. Han har for en væsentlig del skaffet tilveie de for videre national tonebygning nødvendige elementer ved sit stille samlerarbeide og ved at lægge stoffet tilrette. Med hensyn til det at hævde vor musikalske selvstændighet staar han vistnok ikke alene, men han er dog den første, som viser os veien ind til vort eget og rydder og pløier utmarken for utsæd og høst. Sin største betydning har han dog for vor kirkemusik, især salmesangen. Ingen norsk orgelmusiker, hverken før eller senere, har naadd hans høide. — Han var den stille forsker og beskedne organist og hans navn er derfor traadt noget i bakgrunden i forhold til andres. Mens de andre talte for norsk folketone, var det Lindeman som runebandt den i noter og gav os den til arv og eie. Han skrev dertil barnesange og skolesange, sang national stemning og samfølelse ind i det norske kirkefolk, og mange av hans salmetoner vil klinge overalt i verden, hvor der findes norske eller skandinaviske menigheter. Sammen med sønnen, *Peter Lindeman*, har han ogsaa stiftet det første norske musikkonservatorium, som hittil har hat meget stor betydning for norsk tonekunst. Jeg tror man efter dette villig maa indrømme, at Lindemans plads i norsk musikhistorie er større end man ved første synet skulde vente. Hertil kommer, at han ikke alene var en grundig kontrapunktiker, som behersket form og teknik; men ogsaa sat inde med en utpræget selvstændig skapende evne av saa betydelig dimension, at den under de indsnevrede musikalske forhold, som hovedstaden dengang bød paa, ikke fandt den rette jordbund at vokse i. Desuten var Lindeman en aristokratisk, indestængt kunstnernatur, som trods al kunstnerisk selvbevissthet ofte synes at ha hat ondt for at agitere for sit eget. Den omstændighet at han baade som skapende og utførende kunstner tilhørte en musikalsk aandsretning, som holdt paa at forsvinde, mens han selv stod midt oppe i romantikkens brytninger og var grepet av dem, har vel ogsaa hat sin hindrende betydning.

Ludv. M. Lindeman er født i Trondhjem 28. november 1812. Slegten skal oprindelig stamme fra Tyskland. Vor Lindemans farfar var sorenskriver i Surendalen. Dennes søn Ole Andreas, født i Surendalen 17. januar 1769, var Ludv. M. Lindemans far. Ole Andreas Lindeman var en anset teoretiker, dygtig pianist og fremragende orgelspiller av den gamle tyske skole og døde 1857 som organist ved „Vor Frue Kirke" i Trondhjem. Alle hans barn var mer end almindelig musikalsk begavet, og fire av dem blev organister. De to mest begavede var Ludv. M. Lindeman og Fredrik Kristian Lindeman (1804—1867), hvis store kontrapunktiske dygtighet og betydelige opfindelsesevne satte ham istand til med lethet at improvisere fire og femstemmige fuger. O. A. Lindeman studerte først jus ved universitetet i Kjøbenhavn. Samtidig nød han ogsaa musikundervisning hos kapelmester *Wernicke*. Denne hadde selv været elev av *Kirnberger* og *Philip Emanuel Bach*, en søn av den store tonemestsr *Johan Sebastian Bach*. Vor Lindeman er saaledes i like nedadstigende linje utgaat fra den store Bach, som i musikhistorien staar som grundlæggeren av den nyere tids musik. Og det merkes gjennem hele Lindemans virksomhet som kunstner, orgelspiller og menneske, at han var paavirket av den Bachske skole og satte den tyske tonemester som sit ideal. Men han var ikke en simpel efterligner. Han omplantet den Bachske idé paa norsk jordbund.

Ludv. M. Lindeman i 70-aarsalderen.

Allerede tidlig blev Ludvig Mathias undervist i klaver, orgelspil og musikteori av sin far og viste herunder saadan flid, at han 10 aar gammel spilte orgel til gudstjenesten og assisterte faren i en konsert for to klaverer av Mozart. Samtidig med den musikalske utdannelse forberedte han sig til universitetet og tok artium 1835. Han besøkte nu en tid de teologiske forelæsninger, men hjalp samtidig sin bror *Jakob Andreas* med at spille orglet i „Vor Frelsers Kirke". Han ga ogsaa musikundervisning og spilte violoncel (senere kontrabas) i Kristiania teater. Under dette arbeide gik det snart op for ham, „at veien til orglet laa ham nærmere end veien til prækestolen", og 1840 blev han ansat

som organist ved „Vor Frelsers Kirke", hvilken stilling han indehadde til sin død. Ved siden av sin virksomhet som organist arbeidet han ogsaa som sanglærer ved Waisenhuset, almueskolen og borgerskolen likesom han 1849 blev ansat som lærer i messesang ved universitetets praktisk-teologiske seminar. Snart blev der ogsaa lagt sterkt beslag paa ham som bestyrelses-medlem av musikalske selskaper og som raadgiver i mange musikalske spørsmaal. Al denne periferiske virksomhet har vel neppe bidraget til at koncentrere hans skapende evne. Omkring 1840 begyndte han ogsaa indsamlingen av norske folkemelodier fra forskjellige kanter av landet, væsentlig det sydøstlige Norge, og fortsatte hermed hvert aar, understøttet av staten. Og det var paa høi tid, at man nu begyndte at samle, hvad der levet av sang paa folkets læber, i hus og hytte under sorg og glæde. At dette arbeide ikke altid var av behageligste art fremgaar av følgende historie: To professorer besluttet engang at følge Lindeman for at være vidne til hans overtalelseskunster og nyde den med en saadan vandring forbundne romantik. Det bar da op igjennem Nordmarken, hvor man maatte søke nattekvarter paa en avsides liggende bondegaard. Da herrerne vaaknet om morgenen, saa de sig paa alle kanter omgit av et utal av væggelus. De to lærde herrer tok hurtig flugten tilbake til byen mens Lindeman ufortrødent fortsatte vandringen.

Det var omtrent et halvt snes aar efter at den ved Asbjørnsen og Moe vakte nationale bevægelse i norsk kulturutvikling var sat igang og hadde faat fart, at Lindeman begyndte utgivelsen av sit store og betydningsfulde verk „Ældre og nyere norske fjeldmelodier", som er blit likesaa grundlæggende for norsk tonesprog og musikliteratur som Moe's og Asbjørnsen's folkedigtning for norsk skriftsprog. Disse melodier hadde i sig en eiendommelig kraft som vakte det norske folks musikalske selvbevissthet og bante veien frem til en selvstændig norsk kunstmusik, som mere og mere rev sig løs fra fremmed talemaate.

Naar undtas enkelte nationale lysglimt, hviler vor kunstmusik indtil *Kjerulf* og *Nordraak* væsentlig paa dansk, tysk og delvis fransk tonekunst, og like ned til seksti aarene (og kan hænde litt længer endda) var det fornemmelig tyskere, som hadde ledelsen i byerne utover landet. Jeg kan ikke se andet end at der saa noget nær er den samme inderlige forbindelse mellem norsk tonekunst og tysk-dansk musikkultur som der før Moe og Asbjørnsen i vor literatur var mellem norsk digtning og dansk kultur. Men her bante Lindeman veien for at det blev adskillelse. Han eiet dengang det lykkelige trylleord som aapnet for bjergets musikalske skatte og var istand til at hente det ædle metal op i dagen.

Det er med indsamlingen av vore gamle folkesange og folkedanse som med gamle rariteter ellers. De foreligger vel ikke altid rene og avpusset ved indsamlingen. De kan være forsømte eller overdækket med rusk og rask. Hertil kommer at disse melodier ofte levet i tandløse kjærringers mund og skjælvende kallers sprukne røst. Desuten viste folkekunstneren ofte en naturlig skyhet eller kanske ulyst til at betro sit dyreste eie til den fremmede, som kom farende landeveien. Lindeman synes med sit stilfærdige og omgjængelige væsen at ha været den rette mand. Det har maaske ikke altid helt lykkedes ham at træffe det rette, men det skyldes mere de tilfældige vanskelige omstændigheter end manglende forstaaelse.

Dette arbeide hadde hans ungdoms kjærlighet, og denne bevarte sin glød like til hans sidste dage. Lindeman har samlet over tusen folkemelodier.

En flerhet av disse foreligger trykt i to bind. Denne samling har været et kildeskrift for vor efterfølgende nationale kunstmusik. *Frantz Liszt* kalder denne samling „et mesterarbeide for hvilket Lindeman fortjener tak og pris". Herfra har mænd som *Kjerulf, Grieg, Svendsen* og andre hentet ideer og inspirationer, og efterat banen var brutt, har mange fulgt i Lindemans fotspor og som flittige bier sværmet ut over landet for at samle ind nye toner.

Lindemans piano-arrangement av disse folketoner er forsynt med et ganske enkelt harmonisk utstyr, av og til kontrapunktisk behandlet. Man har bebreidet ham dette. Hertil bemerkes, at det vistnok er ulike lettere at faa øie paa den norske folketones skjulte harmonirigdom nu efter al den erfaring, som ny-romantiken og ny-nationalismen har skjænket. Nedtegningen er kun skitsemæssig og det vistnok med hensigt. Dermed blev det overlatt hver enkelt personlighet at lægge ind eller dra ut den folkemelodiske egenart, som passet ham. Lindeman har selv ved andre leiligheter behandlet folketonen efter *sin* eiendommelige stil og opfatning. Der er paa grund av vor folkesangs ælde, eiendommelige tonalitet og dens rike variation (fra hav og hei, fjelddal og bredebygd, vintermørke og midnatssol) saa rike muligheter for en lang og vekslende utvikling, at der ingen opfordring var for Lindeman til at pirke for meget ved den indsamlede folkeskat.

30 av de gamle kjæmpevisemelodier er kontrapunktisk behandlet for blandet kor. Bearbeidelsen vidner om megen lærd skarpsindighet og gir i den enkle harmoniske dragt med sit gammeldagse fletverk kanhænde et rigtig uttryk for den aand, av hvilken disse melodier er utsprunget. Stemmeføringen er ofte noksaa indviklet og vanskelig, og dette i forbindelse med at blandet korsang endnu ikke indtar den høvelige plads i norsk musikkultur, som den

bør, er vel grunden til, at de saa sjelden synges. Like fremragende er arrangementene for mandskor.

Hvad Lindeman har skjænket os i sin samling av folkemelodier, har *H. Bentsen* git uttryk for i følgende vakre digt:

„Du trællede flittig for folkets skat
ved arneflammen om dag og nat,
til fjeldet du vandret med stille lyst
og samlede toner fra folkets bryst,
de toner for vemod, sorg og harm
du stak med et suk i din harpes barm;
de toner for kjærlighet, sang og lyst
du lagde derned og smilte tyst.
Fra folkets harpe, av skaldene glemt,
kom tonen av rust og støv forstemt.
Du lutret den herlig med skaldemagt,
og gav den skjønhetens alfedragt.
Saa sanked du toner i mange aar
til længst var svunden din kunstnervaar."

Manuskriptsamlingen til de norske fjeldmelodier holdt engang paa at bli et rov for flammerne, da det i 1859 var brand i Lindemans leilighet. Lindeman var selv fraværende, men professor *Monrad*, som bodde like i nærheten ilte til for at redde de mange manuskripter. Han hadde lykt med, men kunde ikke komme frem i det røkfyldte rum, og flere av Lindemans kompositioner gik derfor tapt; men den store pakke, som indeholdt folkemelodierne, blev dog reddet for eftersiegten.

Paa samme tid som Lindeman var ivrig optat av folketonen, skrev han talrike salmemelodier og aandelige sange. Disse melodier bidrog meget til at vække forstaaelse og sans for en bedre og mere belivet kirkesang.

Det er paa salmetonens omraade, at Lindeman har ydet det største og bedste. Hans salmer vidner baade om en dyp religiøs natur, omfattende fantasi og mægtig skaperevne.

Reformationens salmetoner, som hadde udmerket sig ved smuk og enkel melodisk gang, var i rokokotiden blit utstyrt med snirkelverk, kruseduller, og alslags pynt. Imot denne smagsretning og det pietistiske føleri reiste sig den rationalistiske sans for det hensigtsmæssige. Salmesangen skulde forenkles. Men i sin iver for at rense og forbedre tok den nye retning melodiens liv bort, og saa blev bare igjen den stive firkantede og trekantede koral. Akkorderne stod igjen som søilerækker. Det kunde ha sin skjønhet, men var bare en ruin.

Menighetssangen blev tør og uttrykksløs, og paa grund av det langsomme tidmaal orket man ikke at følge med. Teksten blev herved saa utstykket, at man mistet sammenhængen. Derfor taug menigheten eller sang paa sin egen vis. Salmesangens opbyggelighet svandt, og den kirkelige samfølelse led.

Paa sin stilfærdige maate begyndte nu Lindeman, dels ved sit foredrag av koralmelodierne i kirken, dels ved at digte nye salmetoner, at fremhjælpe sangen i sin egen menighet. Og ved sin virksomhet som sanglærer ved skolerne og ved universitetets praktisk-teologiske seminar øvet han indflydelse baade paa den opvoksende ungdom og de vordende prester.

Lindeman har komponert flere hundrede salmemelodier og endel vakre og karakteristiske korsange av liturgisk indhold.

Saa utkom 1871 og 1872 de to hefter „Melodier til Landstads salmebok", som 1877 blev autorisert til kirkebruk og fremdeles benyttes.

Lindemans arbeide med en gjenoplivet salmesang gav anledning til en bitter strid, den saakaldte „salmesangstrid" som begyndte 1858, da *Joh. D. Behrens* utgav sit flyveskrift „Over den Lutherske salmesang". Striden fortsattes i 20 aar. Behrens, til hvem ogsaa *O. Winter-Hjelm* sluttet sig, vilde ha salmesangen tilbake til den oprindelige Lutherske sangmaate, som bevæger sig i stor rytmisk frihet. Lindeman gik en anden vei, idet han ved punktering og et livligere foredrag vilde belive den foreliggende koral og ved siden derav indføre den aandelige vise (Lied). Paa det harmoniske omraade var Lindeman temmelig radikal, idet han utstyrte baade nyere og ældre melodier med moderne harmonisering, ofte litt haardt og dristig. Det virker altid harmonisk interessant, men undertiden litt overraskende. I motsætning hertil vilde de andre ha de gamle kirkemelodier enklere harmonisert paa grundlag av de gamle kirketonearter. Lindeman vilde altsaa ikke tilbake til det gamle, og han følte sig som selvstændig autoritet paa kirkemusikkens omraade, og det nyvakte kirkeliv krævet efter hans mening, musikalsk set, nye former og nye farver. Og han hadde vel ret, forsaavidt som den historiske utvikling ikke lar sig skrue tilbake. Kan hænde han gjorde uret i at utstyre flerheten av vore reformationstoner med moderne harmoniforbindelser, men at restaurere gammelt og paany fremmane liv vil altid være et eksperiment, hvorom der kan disputeres. Gamle Lindeman har ialfald ved at modernisere det bestaaende og indføre nye og friske toner git os en koralbok, som baade er melodisk skjøn, harmonisk interessant og rytmisk avvekslende. Og en mulig revision bør ske med stor varsomhet og pietet uten at skade det liv og den værdighet, det har lykkedes Lindeman at lægge over norsk kirkesang.

Lindemans egne salmemelodier utmerker sig i det store og hele ved kraft,

velklang og et utpræget kirkelig alvor. De omfatter et stort omraade av de mest forskjellige uttryk, likefra den gamle værdige kirketone til den nyere tids aandelige visesang. Flere av dem tjener med sine freidige og livlige melodier til at holde den stridende menighet oppe i kampen. Enkelte kan synes vel bevægelige for kirkelig bruk, men vi trænger dem som motvegt like over for kirkelig sentimentalitet. Naar vi har saadanne melodier som „Saligheten er os nær", „Som tørstige hjort monne skrike", „Nu er frelsens dag oprundet" og „Jesus er mit liv i live" og mange andre, trænger vi ikke de skrækkelige amerikanske bedehussange. Ved siden av nævnte melodier staar klassiske salmetoner som „Kirken den er et gammelt hus", „Gud skal alting mage", „Jeg gaar i fare hvor jeg gaar", „Med koning David klage", „O lad din Aand nu med os være", m. fl. Den første av disse synes karakteristisk for Lindemans personlighet som kunstner, idet den er en blanding av nyt og gammelt, nationalt og alment. Melodien er nemlig skrevet i ren dorisk kirketone, men harmoniseringen gaar i den moderne mollskala. Den er koralmæssig og dog rytmisk belivet; alvorlig og tung og dog fuld av magt.

En flerhet av Lindemans salmetoner har et nationalt præg. Saaledes for eksempel „Den store hvite flok". At det blev saa var ganske naturlig, eftersom de staar i sammenhæng med hans indsamling av vore folketoner.

Av andre kompositioner har Lindeman skrevet mandskor, orgelpreludier, kantater og fuger. De to sidste berømmes av kjendere og vidner om stort mesterskap, ja aabenbarer geniale glimt, som utviklet under større forhold end Kristiania dengang kunde by, skulde ha hævet Lindeman op i de store mesteres række.

Lindemans orgelspil var i gammel klasisk stil med rik evne til at ekstemporere polyfont. Det var præget av soliditet, værdighet og ro, idet det mere la vegten paa tankens dybde og logisk utvikling end paa aandrighet og indsmigrende registrering. Kirkelig set aabenbarte det sig paa engang som en bodshymne og en seiershymne. Dog hadde vel denne sidste overtaket, idet han mere tolket den hele menighets sak end den enkelte kristnes. Han hadde noget av reformationstidens og de gamle mesteres vælde i sig. Forfatteren har kun hørt ham spille ved gudstjenesten, men at han ogsaa kunde glimre som konsertspiller med overvældende glans og vældig fantasi, derom vidner den lykke, han i 1871 gjorde i London, da han efter indbydelse konserterte paa det store orgel i Albert Hall sammen med Europas mest fremragende orgelvirtuoser og gjorde stormende lykke. Herom har pastor O. T. Olsen git en livlig fremstilling i „Musikbladet" nr. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8 for aaret 1913.

„Lindeman døde den 23. mai 1887. Hans sidste ord var: „Ja, halleluja!

Lovet være Gud", og vi kan si, at hele Lindemans arbeide har været en lovsang for Herren, saaledes som han har aabenbart sig baade i natur, folkeliv og kunst.

Eftertiden har hædret Lindemans minde og ydet ham sin tak ved at opstille hans byste i nærheten av indgangen til den kirke, hvor han i næsten 40 aar spillet sine salmetoner og med sin orgelkunst gav saa rikt et uttryk for menighetens deltagelse i den kristelige gudstjeneste.

Ferdinand Rojahn.

Lindemans buste
utenfor Vor Frelsers kirke.

HALFDAN KJERULF

DEN mand som først gav støtet til at vor folkevise- og eventyrskat blev reddet, *Jørgen Moe*, gir i forordet til sin vesle bok „Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter" 1840, programmet for den mægtige bevægelse som snart skulde utfolde sig. Han kritiserer tiden i følgende ord:

„Gaar man ud fra den Hovedfordring til et Lands Skjønliteratur, at den i rene, lutrede Billeder skal afspeile Folkets Liv, saaledes som dette efter fysiske og historiske Betingelser er til, vil det neppe falde Nogen ind at negte, at hvad vi kalde norsk Digtekunst, staar meget lavt".

Og han søker hjælpen i „at man vækker de poetiske Gemytter Folkepoesierne, forat disses Aande, der i Sandhed er at ligne med den vækkende og belivende Vaarvind, kan befrugte dem til Frembringelser, digtede i Folkets Aand —".

„Det nationale gjennembrudds mænd", som sønnen, Moltke Moe, træffende har kaldt dem, fulgte programmet. Og Landstads og Bugges, Asbjørnsens og Moes arbeide blev bestemmende for den følgende norske literatur.

Saa klart ser ikke *L. M. Lindeman* paa opgaven. Men ogsaa hans indledning til sin samlervirksomhet er værd at mindes. Den kan læses i det avertissement i Morgenbladet 16. april 1841, hvori han indbyder til subskription paa „Norske Fjeldmelodier, harmonisk bearbeidede for Pianoforte af L. M. Lindeman".

Avertissement i Morgenbladet 16. 4. 1841.

Indbydelse til Subskription paa en Samling af

NORSKE FJELDMELODIER

harmonisk bearbeidede for Pianoforte af L. M. Lindeman.

Efter Fleres gjentagne Anmodninger har jeg besluttet at udgive ovennævnte Samling, i det Haab, at dette Bidrag til Opbevarelse af vort Lands nationale Melodier, disse simple og fordringsfrie Toner fra Fjeldet, maatte møde de norske Musikelskeres Velvillie. Kjæmpequadene med deres Kjæmpemelodier fra Hedenold trivedes ikke under Trældomsaaget, de forstummede efterhaanden og tilsidst bortdøde de, indhyllede i Glemselens Slør. Kun en Rest eller rettere

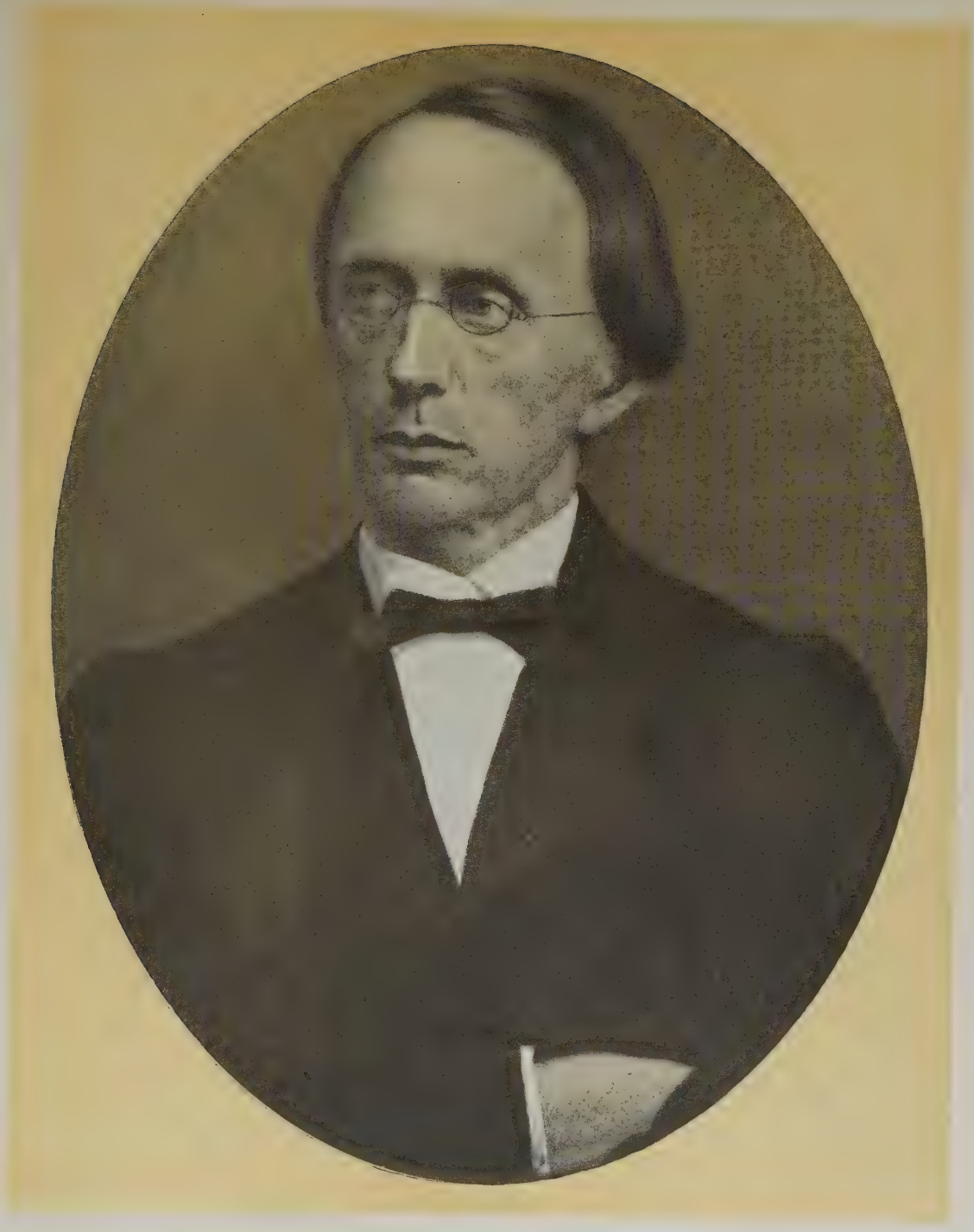
en svag Efterklang af Oldets Sange, som skjøndt fortrængte og forladte, end vemodigen lade sig høre paa afsidesliggende Steder, hvor de huusvilde have søgt Ly, staar endnu tilbage at reddes. Til dette Øiemed har jeg sigtet ved Udgivelsen af denne Samling. Maatte da disse Toner fra Fjeldet møde en velvillig Modtagelse af Fjeldets Sønner og Døtre!

L. M. Lindeman.

Men ogsaa norsk musik staar i evig gjæld til hine gjennembrudds aar. Alt som hittil var komponert i Norge fra Thranes og Ibsens dage av, var jo bare tilløp. Den norske tone var ikke funden, selvom ett og andet norsk træk nok kan paavises hos de nævnte musikere. Først Lindemans samlerarbeide bragte den grundvold norsk tonekunst kunde bygge paa. Hvad Jørgen Moe hævdet for digternes vedkommende, at det „eneste Rigtige" var „fra Almuesprogets Guldgruber hente, hvad de tiltrænge og hvad de med Fordel kunne benytte" — blev av Bull og Lindeman gjort gjældende for musikernes forhold til folketonen; ja den sidste gjorde i vort musikliv baade Aasens, Moes og Bugges arbeide.

Allerede Jørgen Moes samling hadde et litet notebilag som skyldes Lindeman, det er melodier som „Oss ha gjort", „I rykanes óvær", „Kongen han stod", „Je seer Dei utfor Gluggen", dertil springleiker som „Malicer-Knut"s. Og med de 5 hefter Fjeldmelodier av 1841 maatte det kjendes som en ny verden aapnet sig for de musikere, der hadde været henvist til den evindelige „Stusle Søndagsquällen" og „Kjøre Vand og kjøre Veed". Ogsaa i musikken hørtes nu folkets tungemaal, slik det djervt og mildt var et billede av den rike natur. Det begyndte at dæmre for enkelte at ogsaa i tonernes sprog var der øvet kunst i Norge, og at denne kunde maale sig med det ypperste i eventyr og vise.

Lindeman har selv i sine salmemelodier git beviser paa hvor sterkt han er i slegt med norsk folketone. Allerede 1840 skrev han den skjønneste av dem alle: „Kirken den er et gammelt hus". Ogsaa Ole Bull har i et par melodier git de sjælfuldeste uttryk for norsk lynne. Men hans hovedvirke kom jo til at ligge utenom kompositionen. Og ingen av de to nævnte stormænd kom



til at bygge det nye kunstverk i tidens aand, det blev ikke dem som sang romantikken ut. Den mand som tilgavns „dukket ned i folkelivet" og viste at „disse Gruber eie Malme", var *Halfdan Kjerulf.*

Han blev romantikkens sanger, som med sin romance indleder noget nyt i vor tonekunst, den store nationale epoke, der staar som næsten uforklarlig straalende, naar vi sammenligner den med det skrøpelige foregaaende tidsrums velmente forsøk. Hans verker er endnu like klassiske som da de fremstod, de bedste av dem har samme vaarfriskhet som for 70 aar siden. Deres virkning indskrænker sig ikke til et rørende billede av tidsrummet; de har en egenværdi som hæver dem over skiftende smagsretninger.

Men Kjerulfs forhold til romantikken er den kongeniale aands naturgivne. Nogen avgjørende betydning kom ikke de enkelte fund til at faa ialfald for hans første kompositioner. Ti han var 25 aar gammel dengang melodibilaget til Moes stevsamling saa lyset, og aaret efter blev „Nøkken" utgit. For en senere slegt blev det saa at folketonerne var som ny national luft at aande. Kjerulfs forutsætninger maa søkes i en tid som ligger langt forut for de nævnte fund, hans unge dage maa ha mottat paavirkninger som virket bestemmende paa hans smag og uttrykssæt, og om det end er saa at musikken kan virke gjennem kanaler som nu er vanskelige for os at efterspore og en idé paa hemmelighetsfuld vis utkaarer sin talsmand, vil vi dog prøve at finde enkelte forbindelseslinjer som forklarer Kjerulfs sikre stil allerede i hans første arbeide.

Faren var en dansk embedsmand der tidlig kom til Norge som ekspeditionssekretær i Finansdepartementet. Gjennem ham er sønnen tidlig henvist til mesterverkerne i dansk poesi, og er blit fortrolig med de bevægelser som dansk aandsliv prægedes av. Øhlenschlägers romantiske poesi har literært forberedt ham for det norske gjennembrudd. Det er dog fra moren, *Betzy Lasson*, datter av administrator Niels Lasson paa gaarden Grini i Bærum, han har sin musikalske begavelse. Slegten tæller flere begavede kunstnere, og i hendes barndomshjem lød der stadig musik. Paa besøkene derute er den unge Halfdan sikkert kommet i lignende berøring med folkemusikken som Ole Bull i sine barnedage paa Valestrand, og hans aandelige retning er tidlig blit bestemt. Saa litet end norsk folkemusik var kjendt dengang, ligger der dog i os alle en viss samhørighet med den natur hvor vi vokser op, og den utvalgte har en medfødt lydhørhet som kan gi det tilsynelatende ubetydeligste motiv vegt. En slaattekar som sang naar han kvæsset ljaaen, en budeie som trallet en lokk, hadde skatte at bringe en melodisk natur som Kjerulf. Hans „Saugstolsvise" til Wergelands vers er en slik træfsikker folkelig stubb, og bevis paa at han var fortrolig med det sprog som er folketonens. „Sole gaar bak aasen ne'" hadde jo ogsaa forlængst

vist den mottagelige veien. Og naar han da paa sine vandringer i Bærum og Aker lette efter det melodiske billede den rike natur krævde utløst av hans poetiske sind, maatte det bli akkurat slik som hans første sang „Nøkken".

Men denne hans dragning mot norsk uttryk er blit mægtig styrket gjennem Lindemans fund. Skjønt der i hans breve ikke findes spor av meddelelser herom, maa vi tænke os de har slaat ned i ham som lyn. De har med sin stofrigdom git ham hvad Wergeland siger landet gav digterne: „det sine sønner sproget gav", og han er den første som evnet i tonekunsten at gi „smykker det igjen derav"! Uten Lindemans fund var neppe „Tirilil Tove", „Synnøves Sang" og „Ved Sjøen den mørke" mulig selv for den mest kaldede romantikkens sanger.

Halfdan Kjerulf blev født 17. 9. 1815 og vokste op i et fint dannet hjem, med sans for kunst, særlig teater og musik. Faren omtales ikke i brevene: han skal ha hat et vanskelig, hypokondert væsen og været en mindre sympatisk mand. Moren var det barnene hang ved. Særlig var Halfdan knyttet til hende. Hun var en kvinde som hadde gjennemgaat svære legemlige og sjælelige lidelser, og stundom kunde hun være vanskelig at omgaaes. „Der stod altid en voldsom respekt av fru Kjerulf". Men løsrevne sætninger fra brevene maa ikke tydes slik at der blir mindste skaar i sønnernes ubetingede hengivenhet. „Hun, vor Moder, hun er stor, hun er beundringsværdig i Sorgens og Angstens Tider, Du skulde see hende, hvor stærk hun er, hvor from, resigneret og haabefuld", siger Halfdan, hvis livsopgave det blev at gjøre hendes alderdom lys og rolig.

Av de 6 barn hadde flere utprægede kunstneriske anlæg. Broren Hjalmar var en begavet maler som man hadde store forventninger til, men han døde paa en stipendiereise 25 aar gammel. Theodor, den senere ansette professor i mineralogi, var en fin poet, hvis digte nu har et varig liv i brorens melodier. Søsteren Ida har en helgenglorie i vor literaturhistorie gjennem forholdet til Welhaven, hvis digtning hun for en stor del præger. Hendes fine billede staar for os i „Den salige", „O vær hilset atter og velsignet, blide aand fra salighedens hjem —".

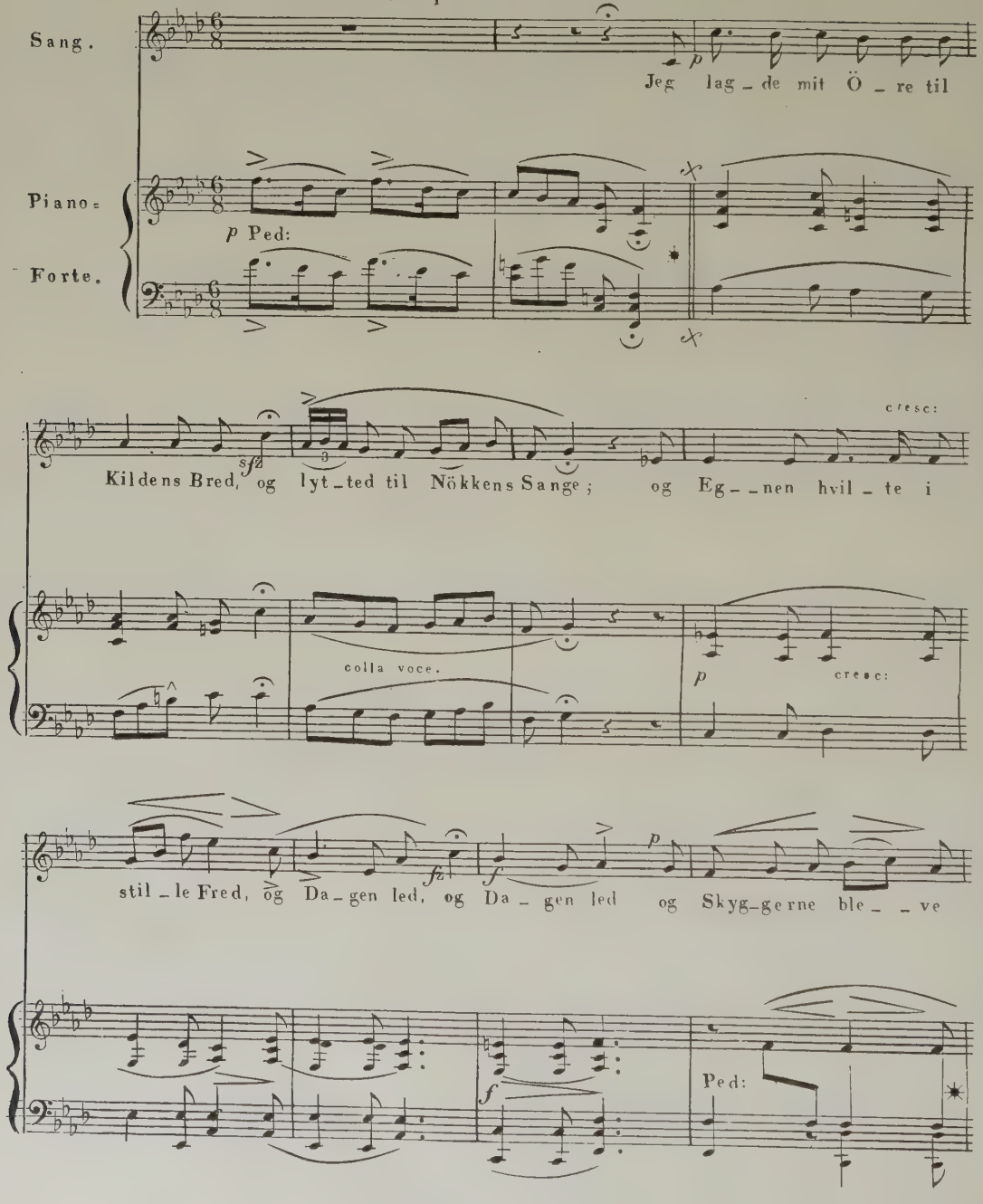
Hjalmar Kjerulf.

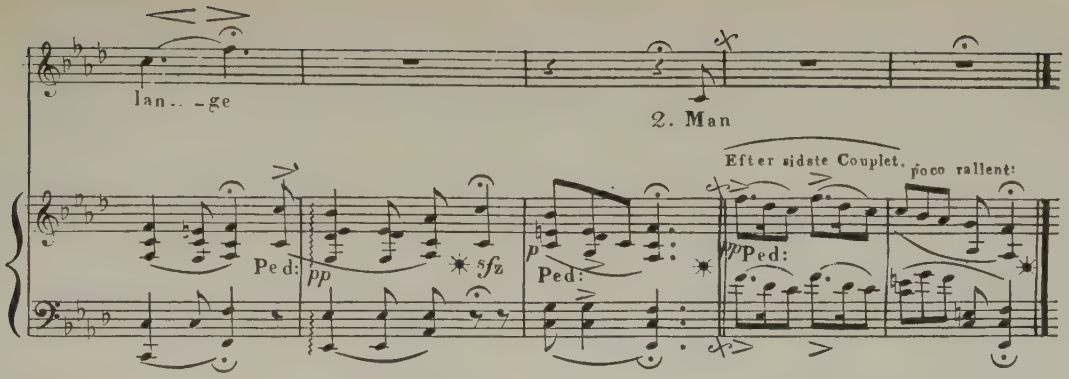
Familiens kreds var Welhavens, og med datidens skarpe partimotsætninger har man med uvillig kritik set paa den anden leir. En i vore øine merkelig bornerthet skilte den fuldstændig fra Wergeland og alt hans væsen. I breve baade fra Hjalmar og Halfdan ser vi at end ikke hans herligste poesier

N:o 1. NÖKKEN.

(af J: S: Welhaven.)

Andantino con molto espressione.





fandt hjerterum. „Skaaltale for et godt aar" avlokker dem et overbærende smil. „Jødinden" og „Den engelske lods" avfærdiges før de er læst. Det er derfor dobbelt eiendommelig at Kjerulf skulde bli folketonens første herold i vor kunst. Men det gik ham vel som Welhaven, der jo til at begynde med var ytterst kritisk overfor eventyrene, men endte med at hente sine skjønneste motiver fra den nationale tradition.

Denne avstængthet fra det dypeste i bevægelsen blev i nogen grad skjæbnesvanger for Kjerulf. Med et inderlig forhold til det Wergeland kjæmpet for og som senere brøt frem i romantikken, det norske i alle former, hadde kanske flere blodvarme toner faat lyde i hans musik. Det som er, skal han evig takkes for, men der laa dog ofte som et byens slør over hans kunst; det er for en del europæisk gjenfortælling av norsk inspiration han byr. De helt frigjorte toner blev det hans efterfølgeres sak at synge ut. Vistnok var hans naturs hele anlæg slik hans kunst fortæller os, og en dæmpet og behersket uttryksmaate hans sandeste, men det kan ikke undgaa vor opmerksomhet, at det friske opkomme som sprudler i enkelte sange, maatte ha kunnet belive ogsaa hans øvrige produktion, om han rigtig hadde „lagt øret til", naar nøkken „stemte sine strenge". Den mer spæde romantik har han sat i toner, brystklangen i den hører vi først med Nordraak og Grieg.

Ogsaa ytre forhold maatte virke i dæmpende retning. Halfdan Kjerulf fik ikke fra ungdommen av utdanne sig for musikken. Han var bestemt til embedsmand, og alene til nytte og hygge lærte han pianospil av Wetterstrand og litt harmoni av Roverud. Som juridisk student hadde han en departementspost, og først efter farens død i 1841 bestemte han sig for at leve av musikken. Men da var familiens økonomiske kaar saa slemme at han ikke kunde leve *for* den. Det blev timer og atter timer for „musiklærer Kjerulf". Den skoling som er saa vigtig i unge aar, maatte han bittert savne, og derfor kom motløsheten og stækket hans flugt. En personlig uvilje synes at ha skilt ham fra den lærde Lindeman, hos hvem han jo kunde faat udmerket undervisning. Lindeman skrev allerede i 1839 de fuger, som viser ham som en av nordens ypperste polyfonikere, og han var en fortræffelig pædagog. Andre var der ikke at hen-

vende sig til før Arnold kom til byen i 1848. Kjerulf følte sig derfor som dilettant, og saa sent som i 1847 skriver han: „Jeg har det som alle dilettanter, at jeg veed for-meget og for-lidt."

Det musikliv som hovedstaden hadde at by paa dengang, skulde heller ikke løse de bundne evner. Der reiste nok en og anden virtuos og spilte, saaledes som i et tidligere kapitel omtalt; men musik i de større former var næsten ukjendt. Et av de faa tilfælder var den svenske musiker Günthers besøk i 1824; det gav anledning til at høre saa prægtige ting som Beethovens „Kristus paa Oljebjerget", og Mozarts „Ave Verum"; men hvordan utførelsen var, vet vi intet om. Mange av konserterne var en noksaa komisk blanding av musik og teater. Annonserne har stundom overskriften „Concert og Comedie", og efter musikavdelingen fik publikum da ting som „Snedkeren i Lifland" eller et Holbergstykke at fornøie sig med. En god taktstok kunde nok stundom svinges over Lyceets forholdsvis respektable orkester; men tidens musikalske puls banket ikke i Kristiania.

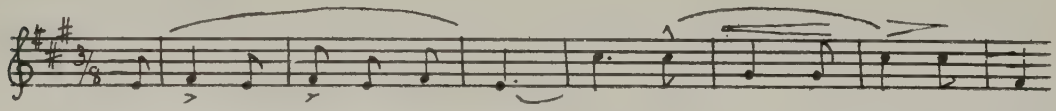
Paa en rekreationstur i Paris 1840 hadde Kjerulf faat et vældig indtryk av musikken som kunst, og dette indtryk blev altid friskt hos ham. Han kunde dernede glæde sig ved saa forskjellige ting som Beethovens Pastoralsymfoni, Berlioz's Symphonie funebre og Meyerbeers Huguenotterne. Den sidste kalder han „et kolossalt Værk — et Mesterværk som Robert le diable — det er saa genialt i sin Opfatning og i sin hele Udførelse, at man ikke noksom kan beundre Meyerbeer". Orkestret var jo ogsaa „guddommeligt". (Senere skulde han dog komme til at uttale sig temmelig skarpt om M.). Mest gripes han dog av Beethoven. „O, det var et Tonedigt som gik til Sjælen; det var et Sprog for de Indviede, og takket være den gode Natur, som gav mig Evnen til at fatte det". Dette dype indtryk av Beethoven forlot ham aldrig, og hans kjæreste stunder senere i hjemmet var studiet av mesteren. „Man bliver varm indtil Sjælen. — Hvilken Flugt hos denne vidunderlige Mand i Følelsens uudtalelige Tonepræg! Hvilken Ild og Kraft, hvilken Sødhed og Ynde paa samme Tid — hvilken gedigen Tankerigdom, hvilke shakespearske Taarnbygninger af Akkorder og Melodiudviklinger!"

Ogsaa Berlioz vandt hans hjerte trods de ting som „ærgrede" ham. „Pillegrimenes Marsch i den forunderlige Composition „Harold" synes mig ubeskrivelig deilig. — Serenaden paa Bjerget klang saa sødt og bævende, at jeg stod og zittrede af en forunderlig Lyst. — Geniet lyste frem af hver Sats".

Med disse toner i sindet vendte han tilbake til ravnekroken, og det er hans ære at han aldrig slog sig tiltaals med det som var. En stadig længsel og utilfredshet med forholdene lyser frem av brevene.

Sin tid delte han mellem departementsarbeide, journalistik og musikstudier. Men det maa ha været mer leilighetsvis han tok timer, og det har neppe været noget system i arbeidet. 6 aar senere beklager han sig over at han ikke allerede ved hjemkomsten fra Paris har hat øinene aapne for hvad der kræves av en musiker, og energisk gaat i gang. Kontrapunktiske studier har han vistnok først for alvor drevet i Leipzig hos Richter, altsaa i 1850. Han har tvilet sterkt paa at musikken virkelig var hans felt, og latt tiden gaa.

Ikke desto mindre utgav han i 1841 (der averteres 11. 12) paa J. W. Cappelens forlag „Sex Sange med Accompagnement af Pianoforte". Det er „Nøkken", „Romance af Agnete og Havmanden", „Min Skat", „Længsel" m. v. Det betydeligste er „Nøkken", som her allerede har den skjønne *melodiske* formning den senere har beholdt, mens f. eks. „Længsel" er bearbeidet. Dens første linjer lød dengang:



Akkompagnementerne var, som noteeksemplet viser, tyndere, ubehjælpeligere. Dog har vi i „Længsel" den fine pointeren av naturlyden ved ordene „Jeg aabnede vinduet stille". Det er som vi hører nattergalen.

En saa ny tone blev her anslaat i norsk komposition, en saa fin poetisk aare aapenbaret sig, at det maa forekomme os forunderlig at Kjerulf selv ikke har set sin livsplan klart med engang.

Litet vet vi om Kjerulfs liv de aar som gik fra farens død til brevvekslingen med broren Hjalmar tok til i 1844. Men av en og anden artikkel i „Den Constitutionelle" ser vi hans aand ivrig beskjæftiget med musik-æstetiske spørsmaal.

En kritik av Ole Bulls konsert i december 1842 er ganske betegnende. Efter at ha rost det eminente spil taler han om kompositionerne, som han finder litet gjennemarbeidet: „Regelløse Produktioner med glimrende Gjennembrud af klare, funklende Lys, herlige Indskydelser, deilige Motiver, merveilleuse Detailler, men ingen Eenhed og Holdning, ingen ledende Traad, ingen gjennemført Kunstplan, ingen Sikkerhed i Bygningen, ingen Klarhed i Stilen; en Stræben mod Himmelen, men endnu intet sikkert Fodfæste paa Jorden". Han er bekymret for Ole Bulls fremtid som komponist, og som det noksom viste sig, fik den skarpe iagttager altfor megen ret i sin frygt. Han finder i Bull en „overordentlig Kunstnerindividualitet", men „det er det Egne ved denne Kunstner at man maa indrømme ham Alt i een Retning og dog næsten Intet i en anden". Kunstverkerne har, mener kritikeren, sine „evige og hellige Grundregler", uten hvilke de ei kan bestaa. Dog tror han at Bull, som i „Cantabile doloroso e Rondo giocoso", har vist „Ynde, Lune og Mening", vil redde sig ut av „Forvildelsernes Strøm". Et halvt aar senere ved en konsert som bød paa „Siciliano e Tarantella" styrkes han „i Haabet om at han (Bull) dog vil hen imod det rette Maal, og saaledes til Slutning vil vide at løse den store Op-

gave, at forme sin Genius i Kunstens ægte Støbninger". Denne indgaaende kritik av Bull, som ogsaa interesserer fordi den viser den kjæmpemæssige plads violinkongen indtok i vort hjemlige samfund (den første kritik optok omtrent hele „Den Constitutionelle"s spalterum) — er uttryk for Kjerulfs inderste kunstoverbevisning; det gjælder ikke at glimre, ti vistnok er det saa at „Mængden henrives og blændes; men den Indviede gransker i Dybet". Det samme ser vi av hans ypperlige analyse av Kellermanns spil halvandet aar senere: „Hans Kraft ligger i hans Moderation, i den velgjørende Harmoni, der hviler over hans Spil, i hans Instruments til Hjertet gaaende Sang, i dets klokkerene, jævne, fuldklingende Tone".

Ungdomsbillede av Halfdan Kjerulf. *(Tegnet av Gude).*

Fra samme periode som Ole Bull-kritikken ser vi en længere artikel „Musik" i „Den Constitutionelle", som ogsaa gir indblik i Kjerulfs smag og skildrer forholdene.

„Ja her drives Musik i denne By; — — man behøver blot at orientere sig lidt i den Tøttrupske Musikhandling og man faaer ikke alene en Idee om *hvormeget* men ogsaa om *hvad* her spilles og synges. Og nu Antallet af Musikens Lærere og Lærerinder; Antallet af Pianoforterne, der komme med Isens Forsvinden og som aldrig bliver for stort; Antallet af smaae Piger og unge Damer, der skynde sig henover Gaden med de lyseblaae Nodebøger med de gule Etiquetter, indeholdende de vanskeligste Compositioner af Thalberg og Consorter, det sletteste Makværk af Hünten og Marks og alle Sangene af Zincks udvalgte Operarepertoire. Hvilken Virksomhed! Skade kun at den er saalidet musikalsk". Bare nogen faa er musikalske, men „Enhver sidder her som Fugl i Buur og kvidrer sørgmodigt paa Pinden. De som her skulde mødes, er skilte. Stedet, hvor Mødet kunde holdes, gives ei". — — „Men behøver man derfor at oprette et Lyceum, der, ligesom det forrige, gjør Musiken til Bisag og opløses i Thevand og Dands? Nu maatte det indrettes paa en anden og bedre Maade. Skulde det ikke være et Forsøg værd? O lader os mødes! Faa begynde, Flere følge efter! Tilsidst komme de alle sammen". Han klager over at studenterne ikke allerede (1843) har en sangforening, nu baade Lunds, Upsalas og Kjøbenhavns universiteter har korporationer som endog staar høit i musikalsk henseende. „Skulle vi aldrig komme efter?" Først 2½ aar senere blev som bekjendt tanken virkelighet, gjennem Behrens.

„At give de spirende Interesser et Stød fremover maatte dog være en Opgave for en Mand af Faget, for en Mand, der dyrker Musiken som Hovedsag og lever af den, i den og for den! Man skal dog ikke skylde paa at man slet ingen Opmuntring faaer saalænge man selv ingen Opmuntring giver; her gjælder det at skride ind og gribe Initiativet. Har du Lysestagen i Haanden og Fyrtøiet ved din Side, hvorfor tænder du da ei Lyset for os? Har du Midlerne saa er din Hensigt ikke nok".

Den sidste kraftige opfordring tar sig litt underlig ut i den noksaa forsagte Kjerulfs mund. Hvem sigter han til? Reissiger hadde begyndt et sanginstitut, og nylig foredraget Mendelsohns

42. salme. Formodentlig er opfordringen om at ta sig sammen rettet mot kunstmusikerne i sin almindelighet. Teaterkonserterne var nemlig efter Kjerulfs dom aldeles forfeilet fordi „alle andre Hensyn end de virkelig musikalske ere de gjældende".

Den gjærende unge musikers misnøie med forholdene, den fine æstetikers sikre dom om hvad der ydedes, er det som taler ut av de citerte linjer. Men endnu ser vi ikke antydning til at Kjerulf selv følte noget kald til at gripe fat. Han kjendte sig som dilettant, skjelner mellem sig og fagmusikerne. Og med de høie krav til at kompositionerne skulde bli til i aand og sandhet, var det git at selvkritikken i disse aar arbeidet sterkt i ham. Han beklaget oftere at han hadde sendt et „halvfærdig dilettantisk Arbeide ud i Verden" (i 1841), og det varte endnu nogen tid før han bestemte sig til at „leve i, for og af Musiken". Alene gjennem sit pianospil har han virket paa sine omgivelser.

Først fra 1849 faar vi dog helt autentiske meddelelser om hans forhold. Han har nu avsluttet den juridiske bane og delt sig mellem avisarbeide og musikundervisning. Den interessante brevveksling med broren Hjalmar begyndte i 1844. Disse breve, som det er Wladimir Moes fortjeneste at ha utgit, gir en karakteristik av komponisten som ikke kan være tydeligere. Først merker vi os den fortræffelige pen, han fører. Han hadde sikkerlig alle betingelser for at slaa sig gjennem som journalist. Hans iagttagelsesevne er ytterst skarp, hver foreteelse i datidens Kristiania gjenspeiler sig i hans, stundom vel skarpe kritik. Men i denne kritiske personlighet banker et varmt, følende, sympatihungrende hjerte. Man skal lete efter et ømmere sind end det som aapenbarer sig i Halfdans herlige breve til den syke bror, og denne brevduet er vel den skjønneste i vor literatur.

Tillike gir brevene et intimt indblik i de pinagtige ytre forhold, den unge musiker levde under. Moren maatte sælge den skjønne eiendom Bakkehuset (det laa paa den plads hvor nu Rikshospitalet er) og flytte til byen, hvor de fik det saa trangt at

SEX SANGE
med
Accompagnement
AF
Pianoforte
componerede
AF
HALFDAN KJERULF.
Pr.
CHRISTIANIA.
P. W. Cappelens Forlag.
I Commission hos Lose & Olsen i Kiøbenh.

Titelblad paa Kjerulfs sange av 1841.

Theodor (geologen) og Halfdan maatte dele værelse med „to Senge og Instrument og Plads for to Slags Studier og to Slags Besøg". — For sin faste utenlandske artikkel i „Den Constitutionelle" fik Halfdan saapas at han til nød kunde greie sig uten at tynge morens budget, og han er ytterst ængstelig for at miste et par elever, som skaffer ham 3 daler om maaneden; for sker det, har han ikke til sin egen undervisning (hos Wetterstrand). Han var ængstelig sam-

„Bakkehuset".
(Efter J. Fricks maleri). (Bymuseet).

vittighetsfuld, stolt i pengesaker, og hans natur var for litet freidig til at kunne ryste av sig bekymringerne. En skrøpelig helse satte ogsaa sterke grænser for hans arbeidskraft. Han bruker da ogsaa senere (1850) det uttryk „jeg har nu levet snart i 10 Aar i en fortsat stille Fortvivlen, jeg ved, hvortil det fører. Den fører til indre og ydre slaphed, til en Resignation, der medfører Opgiven af al Produktivitet".

Under denne mismodsperiode hændte det glædelige at Studentersangforeningen blev stiftet. Det var som vi saa Kjerulf som hadde idéen til en studentersangforening. Men først efter studentertoget i 1845 blev den virkelighet. En komité bestaaende bl. a. av Behrens og Lindeman blev enig om at anmode Kjerulf om at overta ledelsen. Han var meget glad over dette og saa deri en anerkjen-

delse av at man ialfald betragtet ham som noget av en musiker, og beslutter sig til at drive forstudier til sit nye kald. At man tænkte paa Kjerulf viser hvilken position han hadde vundet med sit sanghefte. Ti han hadde ingen kvartet eller sangforening den tid. Der var da ogsaa dem som mente han ikke burde hat posten. Det ser ut til at Lindeman vilde foretrukket Gehrmann, fordi denne var „musiker", „berømt Mand", og flere steder i brevene tales om de to mænds „Machinationer".

Men dette valg som fra et forbenet musiker-standpunkt set kunde kaldes uheldig, blev av største betydning for norsk kunst. Kjerulf kastet sig nu over mandssangen, startet en egen privat kvartet, og drev det i kort tid til at studentersangerne gjorde furore blandt publikum. Hvor fortrolig han snart blev med mandskorets ydeevne, ser vi av den herlige sang han hadde færdig om vaaren 1846, „Solvirkning".

Digtet blev av Welhaven skrevet til et maleri av Hans Gude, og den musik Kjerulf skrev til det, virker like duggfrisk idag som for 75 aar siden. Den ypperlige stemmeføring og skjønne klang gir melodien en ubeskrivelig norsk sommerstemning. Noget lignende var aldrig skrevet i Norge. Enkelte (musikere) fandt det vistnok „æstetisk afsindig" at „falde paa at skrive musik til et maleri", men studenterne og publikum følte romantikkens ædle aand fra det skjønne kunstverk. Nogen maaneder senere kom saa „Natten er saa stille", en række „Fjeldmelodier" i arrangement, Welhavens „Aftenstemning" o. s. v. Kjerulf er nu paa den vei som omsider førte til et av vor musiks uforgjængeligste verker „Brudefærden i Hardanger", likesom den første sang foranlediget ved et maleri, og i endnu langt høiere grad uttryk for det dypeste i den nationale bevægelse. De tre festaftener i Christiania Theater 28., 29. og 30. mars 1849 bød paa omtrent alt det vi hadde av fremragende kunst dengang, Ole Bulls fele, Lindemans fjeldmelodier, Welhavens og Moes digte; men det ypperste publikum fik se og høre var dog de levende billeder, tableaux vivants, stillet av mestrene Tidemand og Gude selv, og Munchs digt „Brudefærden" sunget av studenterne under Kjerulfs egen taktstok. Der straaler et uforgjængelig solskin ut av denne melodi, og den dag idag er der faa ting i norsk kunst som formaar at fremtrylle Norge for vor bevissthet som denne sang. Om digtet og det skjønne maleri kan man vel hævde at det er romantik-tidens syn som begrænser dem og deres virkning. Men Kjerulfs melodi den aabenbarer noget væsentlig. Den er i sin rytme, sin linje likesaa norsk nu som dengang; saa længe vor tonekunst forstaaes, vil den ganske umiddelbart paavirke slegt efter slegt. Kunstverket er norsk omtrent som „Paa Solen jeg ser", utrundet av folkemusikkens rot uten selv at være en folketone.

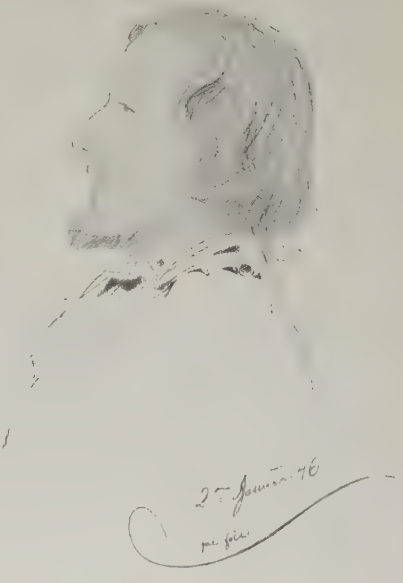
Skapt i et lykkelig øieblik betegner denne sang et høidepunkt i Kjerulfs produktion. Men ogsaa hans andre mandskor og kvartetter er saa prægtige, at de alene vilde bevare hans navn. Disse mesterydelser har da ogsaa i over et halvt aarhundrede git vore sangere de interessanteste opgaver som vor literatur har at by, ialfald ved siden av Grieg. Stundom kalder de paa kraftpræstationen, iagttagelse av den skarpt markerte rytme, men oftest paa det fint utarbeidede cantabile, det smukke legato, den nøie hensyntagen til stemmernes indbyrdes balance. Dette er av opdragende betydning; ti altfor mange av „Træfferne" inden kunstarten nøier sig med noksaa letkjøpte utvortes virkemidler. Kjerulfs harmonisering er som et i alle detaljer vel utviklet atletlegeme, hvor hver muskel kan beundres, men hvor hovedsaken dog blir det plastisk virkende, spænstige, avrundede hele. Dette gjælder ikke alle de numre som er kommet med i Kjerulfalbumet, hvor desværre baade likt og ulikt har faat plads; men hvor meget er det ikke som byr herlig musikalsk næring! Vi har de sværmeriske „Quand tu dors" og „Serenaden ved Strandbredden", den mildt vemodsfulde „Kan det trøste", det fuldtonende „Jubilate" og „Livets Seilads", og „Sangerhilsen til Bruden" — kanske perlen blandt kvartetterne — den pragtfulde „Ved Sjøen den mørke", som i mandskorformen har faat en tilgift av rik karakteristik, humørfyldte sange som „Tordivlen aa Flugua", og vi har Belmanssangene, fremfor alle „Joachim"! Men det er altfor faa av disse sange som staar paa foreningernes repertoire. Man synes at vike tilbake for det kunstneriske stræv, som mange av disse lytefri mestersange unegtelig kræver.

„Samfundsgaarden" i Øvre Slotsgate, hvor sangforeningen hadde møter.

De som under god instruktion studerer Kjerulf, har mangedobbelt igjen for det: intet kan bedre øve den enkelte stemme, fordi nemlig enhver er like betydningsfuld, og virkningen avhænger av den fine balance i foredraget, det nænsomme crescendo og decrescendo, de nøiagtig beregnede akcenter, den jevnt pulserende rytme. Ingen „bessermachen" kan her bli ustraffet. Derfor er studiet av Kjerulf til vekst for musikalsk kultur og en ære for de kor som her ser en hovedopgave.

Da Kjerulf skrev „Brudefærden", hadde han i nogen tid studert harmoni med den tyske komponist *Carl Arnold*, som i 1847 slog sig ned i Kristiania. Han skrev nu flere pianostykker, bl. a. Notturno (i A), som trykkes i Winthers musikalske lørdagsmagasin, og en række romancer, deriblandt saa prægtige ting som „Buesnoren", „Elveløbet", „Alfernes Hvisken" og „Paa Fjeldet". Disse blev først trykt i 1851, men de er ifølge en haandskreven fortegnelse som hithører fra Kjerulf selv, blit til i endelig form allerede vinteren 1848—49.

Den første sang er rigtig norsk i sin halling-rytme, har en jevn folkelig melodi, og der er en fin karakteristik deri at den gaar i moll, men svinger mot dur — som Torarins eget sind, der deles mellem længselen mot hjemmet og trangen til at øve bedrift. „Elveløbet" er en egte Kjerulf-melodi, som indledes med en antydning til fosseduren som stilner i de „lave Enge". De rolige akkorder i midten av sangen er som mættet med tungsind, og der er ikke en tone for meget. „Paa Fjeldet" er helt dramatisk anlagt. Vi faar som mellemspil huldrens lurtoner (som rigtignok maa tænkes som efterligning av træfløite). I „Alfernes Hvisken" er det ogsaa mest akkompagnementet som interesserer, gratiøst som det tegner landskapsbilledet. Melodien er god, særlig den talende vending „O skynd dig, skynd dig kom"; men av særlig friskhet er den ikke. Det som fremgaar med al tydelighet av disse sange, er at dilettantperioden hos Kjerulf er forbi. Utformningen er overordentlig sikker, alt glider saa let og yndig, naar undtages den haarde modulation fra 1. til 2. takt i sidstnævnte sang (til ordene „det er en deilig sommerdag"). Den fuldeste balance hersker mellem melodi og akkompagnement; klangen er frisk og personlig. Kjerulf har fundet sin egen tone, som er hans og ingen andens. Det overdrevne



Hans Gude.
(Selvportræt).

i akcenterne, som i og for sig var interessante nok i første opus, er ganske forsvundne.

Men han fik liten tid til komposition. Han var som pianolærer optat 6 timer om dagen, og det er meget, naar man skal gaa til sine elever. De kompositionsutkast han gjorde, hadde han ikke kraft til at utarbeide. „Derfor vilde jeg", skriver han, „gjerne til Kjøbenhavn (i Mangel af noget bedre Sted) for der en Stund at forsøge paa at forfriske Tilliden til mig selv i Samvær med Folk af Faget". Meget hadde Kristiania ikke at by en musiker endnu, at dømme efter de skarpe uttalelser i brevene. „Filharmoniske Selskab ledes", siger han, „af den afsindige Gehrmann, og efter dennes Bortreise af den træge Reissiger", og selskapets præstationer „har saaledes sønderslidt mine Øren og smertet mig i Tarmene, at jeg ikke sætter mere min Fod der".

Brudefærden.
(Tidemand og Gudes maleri).

Ved Arnolds hjælp fik han et utenlandsstipendium og drog avsted høsten 1849; turen gik først til Kjøbenhavn. Her møtte han megen velvilje hos Niels W. Gade, som efter sine triumfer i Leipzig hadde tat bopæl hjemme og nu var føreren i det danske musikliv. Av en dagbok Kjerulf førte, ser vi: „Hos Gade med min Sonate-Allegro. Bifald og Opmuntring. Gade er altid elskværdig". Han fik nu høre en mængde musik. 44 operaforestillinger og 20 konserter, noterer han i dagboken.

Av den danske musik synes særlig Hartmanns at tiltale ham. Om „Liden Kirsten" skriver han:

„Det var interessant at høre dette Forsøg paa at componere en dramatisk Musik, der heelt igjennem er holdt i nordisk Tone — — — — denne virkelig prægtige Opfattelse af Kæmpevise- og Folkedandsetonen i den store Skat af overleverede Folkemelodier. — — Forunderlig deilig var ogsaa den Grundtone af Vemod og Lyst, hvor dog Vemoden ligesom er den overlegne, der gaar gjennem denne Musik".

Carl Arnold.

Men han er forbauset over hvor forholdsvis kjølig publikum mottok „denne ægte danske Musik".

Gade korrigerte opgaver for ham, og desuten læste han kontrapunkt. Av kompositioner fra Kjøbenhavner-tiden kan nævnes romancen af „Aly og Gulhundy" og av pianostykker f. eks. Scherzino (i opus 24).

I midten av mars kom han til Leipzig, datidens musikalske verdenshovedstad. De første maaneder indsuger han bare musik, han hører „nyheter" av Beethoven og oplever en pragtfuld opførelse av C-moll-symfonien.

„Alt er guddommeligt — men det jublede maaske dog meest i mig under Scherzoen og dens Overgang i Finalen. — — — Rietz (dirigenten) var den Eneste som saa ædru ud — hele hans Armee var som beruset af Begeistring — men det var en Ruus, der gav den dobbelt Kraft og Sikkerhed".

Det er som fordomsfri eklektiker Kjerulf forresten betragter musiklivet. Han indrømmer at Meyerbeer „forgaar sig mot Musikens Helligaand", men finder ikke alt like fælt. Det nye „Feltraab for Massen af de unge Musikere i Leipzig og vel i den største Del af Tyskland", *Schumann,* blir han ogsaa betat av, men kan ikke rope „bravo til alt hvad han skriver". Endel av det finder han er det „egensindigste og extravaganteste Complikat af dissonerende Akkorder og kanoniske Satser". Han hører da ogsaa Bachs A-moll-fuga for violinsolo uten at berøres det mindste. Han finder det tørt og langt, betragter det nærmest som en kuriositet (!)

Det skulde da ogsaa gaa temmelig traat med hans egen fuge-skriving. Gade hadde rigtignok sagt han ikke trængte at gaa gjennem denne skjærsild av skolelærdom. Men Kjerulf selv fandt det nødvendig, og i juni begyndte han hos den berømte pædagog *Richter.* „Med den fri Nedskriven gaar det lige bedrøveligt; men naar Arbeidet er færdigt, faar det næsten altid Ord som musterhaft", og Richter kunde ikke indrømme at det saa møisommelig utarbeidet ut. „Men han seer dog, hvorledes jeg sidder og ørsker i Timen hos ham. Med den første Engführung har jeg min meste Nød". Et halvt aar senere skriver han:

„Dette Fugearbeide hos R. er mig virkelig et sandt Djævelskab. Jeg kommer ikke et Skridt videre i den frie Skriven. Stemmernes tonende Gang fordunkles og forvirres, og jeg hakker mig ør og blind frem paa Tasterne. Hvad nytter det alt sammen".

Det var ikke greit at sætte sig paa elevpulten i Kjerulfs alder. „Den maa tidlig krøkes, som krok skal bli", heter det, og det gjælder ikke mindst den teknik som betinger komposition. Kjerulf lærte ikke i tide hvad der maa til for „raskt at nedskrive sine musikalske tanker". Under det „møisommelige fletverk" gik tankerne bort. „Jeg vil derfor", siger han, „resignere mig paa en vis Begrændsning". Denne linje fulgte han ogsaa. Men han fik heldigvis ikke ret i fortsættelsen av sin mismotsutgydelse: „Mine udødelige Compositioner, dem er jeg sterrkt bange for at denne Verdens Lys ei vil beskinne". Leipzigeropholdet skulde faa stor betydning for ham.

Efter et hyggelig besøk hos sine gode venner Hans Gude og frue i Düsseldorf vendte han efter vel halvandet aars utenlandsophold hjem til Kristiania midtsommer 1851.

Efter hjemkomsten skrev han om høsten „En Vaarnat" og „Syng, Syng!". Særlig den sidste sang er betegnende for Kjerulfs talent, saa mildt og dog indtrængende som melodien føres, saa let og malende som akkompagnementet følger; det samtidig bærer sangen og bruker motiver av selvstændig karakter. Det mildt elegiske er som talt ut av Kjerulfs sind. To pianokompositioner, „Intermezzo" og „Springdans" blev ogsaa til nu. De tryktes i Lindorfs „Album" for 1852 sammen med saker av Arnold, Reissiger og Just Lindeman. Det er to melodiøse, rytmisk morsomme og norsk prægede kompositioner.

Karl Johans gate i 1850-aarene.

Det „norske" hos Kjerulf er mer en stemning end egentlig let at peke paa i de enkelte melodiske træk. Han anslog jo med engang sin egen tone da han skrev „Nøkken", men at de Lindeman'ske fund har virket paa ham og utdypet hans syn, er

som nævnt tydelig av sange som „Tirili-tove“. Spørsmaalet Lindeman-Kjerulf kan vi ha interesse av at beskjæftige os et øieblik med.

Fjeldmelodi-utgaven av 1841 har i *harmonisk* henseende ikke betydd nogetsomhelst for Kjerulf. Først senere — fra 1853 — fremtræder den Lindeman som saa mesterlig peker paa det tematiske stof i folkemelodierne. Den første samling er derimot gjennemgaaende helt almindelig harmonisert, med ytterst faa kontrapunktiske kunstgrep. En enkelt gang som i nr. 21, „I rykande Ovær“ faar vi hans kanoniske overlegenhet at se. Men det meste er jevnt, stundom av ret gammeldags type. Nr. 4, „Zinclars Marsch“ slutter saaledes med de stereotype bas-figurer som vi kjender fra Voglers bearbeidelser, mens nr. 302 i den store samling har en fin sats, hvori imitationen spiller stor rolle. Den sidste springdans (nr. 68) er harmonisk ganske farveløs; andet og fjerde avsnit har brutte akkorder i tonika den hele tid, ganske som gamle O. A. Lindeman vilde ha behandlet det. [Man se B-numret til store samlings 463, anført „efter min Faders Haandskrift“]. Det samme gjælder hallingen nr. 67, hvor slaattens synkoper ogsaa kommer daarlig til sin ret, sammenlignet med store samlings 145, fordi de markeres baade i over- og understemmerne, hvorved hallingens gang forstyrres.

Nedre Voldgate, hvor Kjerulf's flyttet hen fra „Bakkehuset“.

Den Kjerulf som aaret før hadde skrevet „Nøkken“ fandt altsaa intet at lære i Lindemans første bearbeidelser. Han siger ogsaa uttrykkelig i brevene (1846) om L. at „han er en musikalsk dannet Person af umiskjendelige Fortjenester — dog ikke praktiske“.

Først i forordet til „25 udvalgte norske Folkedandse“, et av hans sidste

verker, antyder Kjerulf, at han staar i gjæld til Lindeman, og uttaler at dennes „fortræffelige Samlinger med god Grund have haft Indflydelse paa min Behandlingsmaade". Dette uttryk er jo litt dunkelt. Har han lært av Lindemans bearbeidelser? Det er jo mulig, men isaafald derigjennem at Lindemans harmoni understreker eiendommeligheterne i norsk folkemusik. Kjerulf staar pianistisk set høit over sin læremester. Nr. 1, Hallingen, viser det tydelig nok. Kjerulf tar en kvint i bassen og lar den hvile, mens Lindemans stakaandede fjerdedeler gjør et urolig indtryk. Fortsættelsen virker hos Kjerulf baade kvik og fyndig. Det er pianoklangen han sigter paa og med de enkleste midler forstaar at nytte. Det samme gjælder nr. 8, den er skrevet med finere smag end Lindemans. Der kommer fine lysstreif over melodien, se f. eks. 8. takt. Denne kunst magtet ikke læremesteren. Det eneste de har fælles i stykket, er den hvilende a i de to næstsidste takter. Men denne optaarning av kvinter (noneklangen) er noget som enhver mottagelig med en gang lytter ut av norsk folkedans, og vi ser det hos Kjerulf allerede i „Ved Sjøen den mørke".

Tiltrods for Kjerulfs bestemte utsagn er det derfor umulig at finde nogen linje fra Lindemans tematiske behandling til Kjerulfs klanglige. Selvsagt er ogsaa Lindeman her og der fortrolig med pianoets klang. Og hans friske rikdom i harmoniseringen, den som kommer saa godt frem i hans stadige skifte av farve ved gjentagelse av melodilinjen, kan i og for sig vække vor beundring. Men Kjerulfs bearbeidelse er dog i ganske anden grad pianistisk overlegen. Det er tilstrækkelig at henvise til hans bearbeidelse av baadnlaaten (Lindeman nr. 15). Kjerulfs maate kan i sin art fuldkommen sidestilles med Griegs, ja er vel saa poesifyldt. Dette være ikke sagt til forkleinelse av Lindeman, som ikke hadde til hensigt at skape selvstændige kunstverker til belysning av folkemelodiernes væsen, da han utgav sin samling. Han vilde harmonisk belyse folketonernes væsen, og bare her og der bragte han ogsaa pianistisk klanglige interessante ting, saadan en passant.

Henrik Wergeland.

I det hele er da de bedste av Kjerulfs pianobearbeidelser av norsk folkemusik helt originale, utsprungne av hans fine øre for hvad pianoet kunde tolke av felemusikkens egenart. Om han end ikke altid kan tolke det troldske i slaattene, slik Grieg gjør det, er han like sterkt i pakt med den kjernefulde folketradition. Han har endog det fortrin fremfor Grieg, at han lar være at digte fremmede

og moderne tanker ind; han tjener og utdyper det melodisk givne gjennem sin noble, oftest poetiske, stundom dugg-friske harmoni. Mesterlig er nr. 6, springdansen. Ikke ofte ser man denne vor vanskeligste folkemusik gjengit saa godt paa pianoet, som jo ikke egentlig egner sig for leiken. Hvad gjøres kan er her gjort for at gi indtryk av slæng- og figuration. Kjerulf har opfattet pointet, han fordeler trykket snart paa nr. 3, snart paa nr. 2 i takten, og skaper derigjennem et levende billede av det lune, den gratie og spænstighet, som et vakkert dansegulv frembyr.

Theodor Kjerulf.

Ja, Kjerulf var norsk, „paa min egen Maade", som han lunt hævder. Men ingensteds kommer dette mere frem end i hans romancekunst.

Kjerulf hadde et usedvanlig skarpt blik for poesi. Ingen av vore komponister har været mer kræsen i sit valg av tekster. De han særlig følte sig draget til var *Welhaven, Bjørnson, Theodor Kjerulf,* og av fremmede *Geibel, Runeberg* og *Victor Hugo.* Men ogsaa *Wergeland*, som stod ham fjernere, har han benyttet til saa prægtige sange som „Ved Sjøen den mørke" og „Norges bedste". *A. Munch* hadde han ikke synderlig tilovers for, hvad der er temmelig underlig, naar man tænker paa at det blev denne digter som gav støtet til „Brudefærden".

Av broren Theodor fik han teksterne til et par av de skjønneste sange han skrev efter hjemkomsten. I den hjemlige natur var det som skaperkraften vaktes til fuldt liv. „Ak denne ubeskrivelig deilige Natur!" Og saa skrev han „Syng, syng", hvori hele hans milde elegi kommer saa melodisk til orde. Stemmen og instrumentet gir her en yndefuld duet. Hvor rik er den ikke paa naturmalende pointer. Det hele munder ut i den norske treklang tilslut, den er klar som en dugdraape og speiler det hele billede.

„Og vil du være Vennen min", er ogsaa til brorens tekst. I det hele satte han 9 av denne eiendommelige lyrikers digte i musik. „Vidste du Vei", er kanske den mest sungne av brorens poesier. Melodien har den vakreste puls, og akkompagnementet illustrerer likesom fuglens vingeslag. Hvor træffende er ikke længselen og uroen tegnet, sangen ender som i et dæmpet skrik.

Men det blev dog *Welhaven*, som ydet det største bidrag til Kjerulfs kunst. 19 av hans sange har git stof til romancerne, og endnu et par til kvartetterne og blandetkorene. Og om en hel del av disse tonebilleder gjælder det at vi ikke længer kan tænke os digtene dem foruten. „Der fløi en Fugl over Granehei", — denne fortættede skog- og sagnstemning — er evig bundet til

Kjerulfs tone. Hele romantikkens mystik ligger i den vesle trille til „Tirili Tove». Den er et like blivende kunstverk i vor musik som „Paa Solen jeg ser", eller „Vaaren" av Grieg.

Ungdomsbillede av Welhaven.

Den mesterlig tegnede „I graneholtet", hvor „luftningen vifter" saa merkbart, den halvt recitativiske „Fagre Dal, lyse Sommer", den straalende „Tilhavs i vest for Helgelands Skjær", vemod- og jubelstemningen i „Tilfjelds over Bygden staar min Hu" — er altsammen kunstverker som maa bevæge norske sind. Erindrer vi saa ting som „Bergens Stift", blir vi slaat av hvor mange landskapsbilleder der rummes i de valgte Welhavens-digte. Og hvor finder man norsk natur aandrikere forklaret, sjælfuldere belyst end hos disse romantikkens mestersangere?

Ogsaa fremmede digtere har han sat i musik. Først og fremst maa nævnes Geibel, som han kanske har yndet frem for nogen, alle disse digte er blit træffere. Og dog er det en sang av Byron, som bærer prisen. Sjelden ser man komponistens følelse bølge saa mægtig som i „Serenade". Grundstemningen anslaaes med engang i de vuggende akkorder i bassen, og som havets dønninger arbeider i ustanselig bevægelse, saa synker hjertet hen i elskoven. „Systern" til et digt av Felicia Hemans viser den dramatiske kraft Kjerulf kan lægge i en romance. De første akkorder indeholder et bævende spørsmaal og sangen glir frem i økende uro. Men hvor det kjærlige hjerte forstaar grunden til den bleke fortvilelse, kommer de samme akkorder omdannede, og det hele toner tilslut ut i forstaaende ømhet. Det er her som oftere hos Kjerulf væsentlig akkompagnementet som virker; melodien er, ialfald i andet avsnit, intet i sig selv. Halvt recitativisk, opklippet i smaa motiver gir den bare ordet anledning til at træde frem av det talende tonebillede som akkompagnementet danner. Men hvor fint og dypt er ikke dette. En inderlig personlig stemning bærer denne sang.

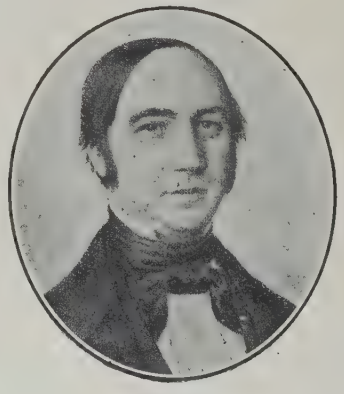
Sjeldnere bryter følelsen frem med elementær kraft, som i Runebergs „Saknaden", hvor vi efter indledningen, som ruger over tapet av den elskede, til ordene „O du mitt ögas fröjd och vår" med en pludselig overgang til dur faar et sterkt utbrudd av lidenskap. Men atter er det pianoledsagelsen som gjør utslaget, ikke den plastisk formede melodi.

I en række av sangene ser vi frugten av Kjerulfs Leipzigerophold. Fuge-

arbeidet har væsentlig skjærpet hans iagttagelsesevne og musikalske logik; men de mestere han har studert i det romantisk farvede Tyskland, har avsat sterke merker. Uten *Löwe* og *Schubert* kunde Kjerulfs romance vanskelig blit til. Det nye blomstrende uttryk som her syner sig i norsk musik, er den tyske romantiks sprog. Löwes naturiagttagelse og fortællekunst, Schuberts naturalistiske gjengivelse av livets tusen lyd, *Mendelsohns* melodiske sødme, *Schumanns* pianistiske rikdom er altsammen mønstre for den unge norske romance, og ikke bare i formel henseende, men i selve stemningen, melodiføringen har den gjenklange av den store tyske musik. Og dog er den norsk, og i sine bedste sange er Kjerulf helt selvstændig, med en egenart for sig selv, med bud fra den natur som fostret ham.

Ogsaa i sine *pianokompositioner* viser han sterk sammenhæng med Schumann og delvis Mendelsohn. Man ser litt av den førstnævnte i f. eks. Impromptu (av opus 12), det litt spekulative „Albumblad" (opus 24), den poetiske „Skizze" (samme opus); og man møter træk av den anden i „Frühlingslied", uten at det dog virker paafaldende, fordi nemlig Kjerulf er friskere. Ogsaa Chopins eleganse kan titte frem, saaledes i „Elegi" (opus 12). Men forøvrig er kompositionerne kjerulfske nok.

Hans egenart ser vi allerede tydelig i de to stykker fra 1851 „Springdans" og „Intermezzo". Den første er skjælmsk og gratiøs og rik paa point. Kjerulfs pianokompositioner udmerker sig altid ved skjøn klang, de er tænkt for instrumentet. Det er interessant at se hvordan Kjerulf efterhaanden utigjennem kompositionen med smaa midler lægger øket farve i temaerne. I „Caprice" f. eks. (opus 12) kommer den gratiøse h-moll-figur anden gang med akkordens ters i tillæg, og det senere d-dur-motiv forynges ved en ny, vakker basgang. I g-dur-avsnittet er der to melodier som samtidig bølger over den hvilende kvint i bassen; og man venter en moll-opløsning som dog først kommer i sidste takt — for pludselig at gi plads for en straalende d-dur-fortsættelse. Og de akcenter Kjerulf benytter i saa rikt maal, gir hans kompositioner et usedvanlig rytmisk liv, tempoforskyvninger er hyppige hos ham, og farven ligger for en stor del i pludselige ændringer av styrkegraden. Men alt tjener den poetiske idé, intet er tilfældig eller beregnet paa bravur. I nævnte mesterlige „Caprice" er denne poesi av dyp norsk art. G-dur-mellemspillet er som en lurlok paa fjeldet en sommerkveld med bækkesurlets og bjeldeklangens



Jørgen Moe.

spæde toner over vidden; i en pause kommer selve fjeldstemningen ind gjennem den aapne sæterdør til den livsfriske skare som nys traadte hallingen, og snart atter tar fat paa dansen.

A. Munch.

Det polyfone laa kanske ikke helt for Kjerulf, ihvertfald efter hans eget sigende. Men naar han vilde, kunde han benytte indviklede tekniske virkemidler; han bruker momentvis baade imitationen og tema i omvending. Vi ser det i „Scherzo" (opus 28) f. eks., hvor han vil skildre det yrende liv som avbryter fjeldtraktens øde, det han netop har tegnet i det karakterfulde d-moll-tema, som først er stillet overfor en kvik motfigur, men efter et længselsfuldt lursignal glir ind i en drømmende, vemodsfuld stemning, der rummer andre syner end selve naturbilledet. Man maa trods Kjerulfs bemerkning: „En høifjeldsscene, trist og øde", tænke paa et livsbillede i dette stykke der likesom smiler gjennem taarer.

Den dramatiske tegning er i det hele karakteristisk for Kjerulf, og her som oftest i hans produktion finder vi baade i akkorderne, i melodien og rytmen en ubeskrivelig egte norsk stemning.

Selv den „Humoreske" som er en smule inspirert av Chopin, kaster snart forbilledet, og den haarde klang som pludselig indtræder med den morsomt kantede basgang, gir et tydelig *dramatisk* billede: Vi kan tænke paa noget slikt som nisser der bryter ind i alfeleken, eller spræk springleik som avløser en glidende sirlig vals. Og de tre temaer som bygger kompositionen, det karakterfuldt markerte, det yndig svævende, det grotesk nationale, er ypperlig stillet sammen.

Opus 24 har den fornøielige „Idyll", som han selv skildrer slik:

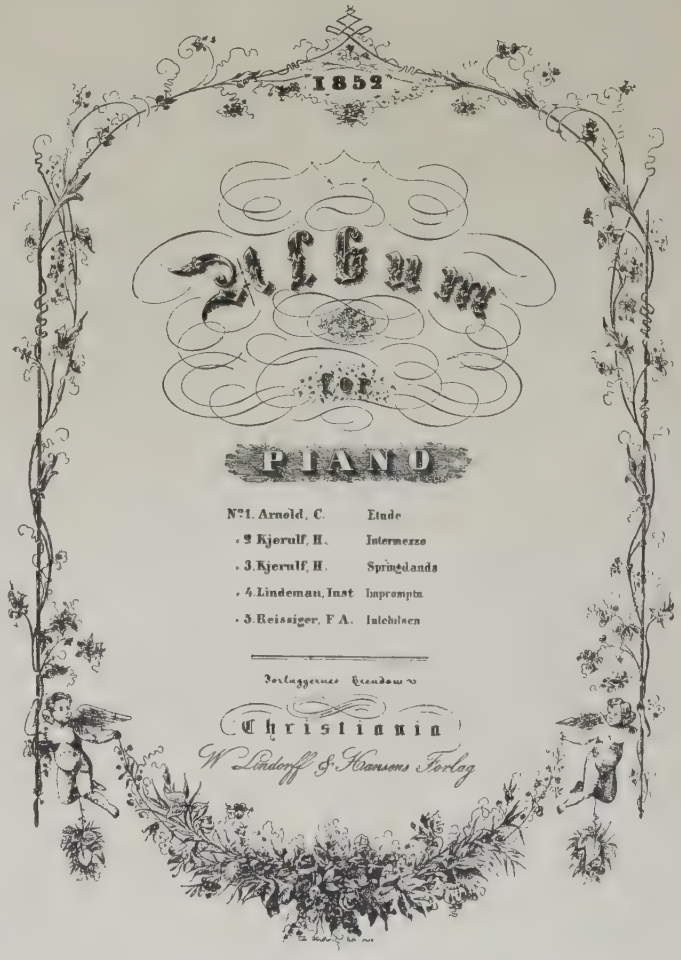
„Gjenta sidder paa Sætervang. Idag maa hun bestemme sig. Her er den ene. Men her er den anden. Nærmere, nærmere Gjentas Vaklen og Valg o. s. v.". Og i brevene fortsætter han: „Spelmanden vinder Sejer over Spraden som har været utenlands". Vi merker her Kjerulfs trang til at male i toner. Digtene alene var ham ofte ikke nok. „Det er slemt at maatte tye til Poeten om Ord for sine egne Stemninger; thi sjeldent faar man sin egen Stemning frem. Kunde jeg byde over hiin anden Kunst — ja det var Jubel". Det er derfor underlig at han ikke efterhaanden grep musikkens rikeste uttryksmiddel, orkestret. I hans pianostykker vil vi ret som det er træffe paa steder hvor en instrumentgruppe hadde talt ganske anderledes tydelig end pianoet.

De enstemmige partier faar ikke lov til at synge helt ut. „Intermezzo" har

et længselsmotiv der synes som tænkt for horn; skizzerne, springdansen o. m. fl. har partier, der vilde virket med kraftigere farve om orkester var benyttet, og hvor mellemstemmernes kunst først vilde virket gjennem de individuelle nuancer i klangen som grupperne byr. Ogsaa akkompagnementerne har nok av steder som viser hvad han kunde evnet i denne retning, — man tænke f. eks. paa „Systern".

Men en uhelbredelig beskedenhet og mangel paa selvtillid holdt ham fast ved de mindre former. Den eneste gang han anvendte orkestret, var vistnok da han skrev musikken til Wergelands „Søkadetterne i Land". Sperati gjorde rigtignok arbeidet færdig, men fulgte helt Kjerulfs skisse og hans anvisninger. Desværre er intet bevaret av denne komposition.

Kjerulf fik efter sit utenlandsophold en meget sterk stilling i Kristiania, og det først og fremst som lærer. Alle kappedes om at faa spille med ham, og det er en vakker samling av begavede elever han har utdannet. Vi kan nævne *Agathe Backer* (Grøndahl), *Erika Lie* (Nissen), *Ida Lie*, *Johanne Ryterager* (Thue), *Dorothea Ursin*, *Gina Sandberg* (Hille). Merkelig nok synes dette arbeide trods det ofte ypperlige materiale ikke at ha glædet ham. Han betragtet det som litt av et strafarbeide, selv i de senere aar da han ikke længer behøvet at traske rundt til eleverne, men disse isteden var mere end glad over



Titelblad paa Lindorfs Album av 1852, hvor Kjerulfs første pianokompositioner stod.

at faa lov til at møte op hos ham. Hans maate var noksaa sarkastisk, sjelden et anerkjendende ord.

Forholdet mellem lærer og elever illustreres ganske godt av uttalelser i et brev som Agathe Backer skriver fra Berlin 1866: „Det er ikke med synderlig mere Mod jeg denne Gang atter benytter mig af Deres Tilladelse at skrive til Dem, da Deres Brev til mig fuldkommen fyldestgjorde al den Rædsel og Respect jeg har for Deres Satirer, og just ikke indgyder mig Mod til paanyt at udsætte mig derfor!“ — „Jeg er langt borte, saa jeg ikke hører hvordan De gjør Nar deraf“, men hun tilføier: „Det er ogsaa det samme; thi De mener det ikke!“ Og trods Spotten som hun altid „har været vant til at sidde taalmodig og høre paa, medens det dog indvortes har ærgret“ hende uhyre, ophører hun ikke „at være hans mest hengivne Elev!“

Da Ida Lie bad om at hendes 16-aarige søster Erika maatte faa forespille for ham, svarte han „jeg liker ikke at spille med børn“. Omsider gav han dog efter, og da hun hadde levert prøver paa alt, ogsaa sin merkværdige evne til at spille fra bladet, sa han: „Hende vil verden engang tale om!“

Kjerulfs eget spil har været den bedste lektion for eleverne. Naar han var oplagt, kunde han fortrylle alle ved sine improvisationer. Det er skildret slik:

„Han drev det ikke til Virtuos. Den der hørte ham spille, begjærede imidlertid ikke mere; thi hans musikalske Digterevne bar Spillet, hans Klarhed og Naturlighed var i det“.

Og broren Hjalmar siger om det: „Et egte musikalsk Spil, der bedre end den fuldendteste Virtuositet stemmer mit Sind — — — om jeg atter kunde sidde i Tusmørkets lune Stilhed i Hjørnestuen og lytte til Dit Spil, der saa ofte har bragt hver Streng i min sjæl til at zittre —“.

Poesien i spillet, fordypelsen i kompositionen, det var dengang som nu og altid noget som trængte en herold. I vore smaa forhold kunde det ytre glimmer ha let for at gjøre sig for meget gjældende. „Det bedste og ualmindeligste i Musikken“, siger Kjerulf, „er ikke det som i Øieblikket griber og tiltaler — men det som *stadig* fængsler og vinder ved Gjentagelse. — — Moralens Love er ogsaa Kunstens. Det er ikke altid i sine bedste og ædleste Aabenbarelser at Kunsten virker berusende“.

Hans musikbrev fra Köln i 1855, da han hørte *Jenny Lind*, tegner for os hans musikalske fysiognomi. Det har samme karakter som i ungdommen, slik vi saa det i „Den Constitutionelles“ kritiker, men endnu aandfuldere og dypere. Han siger bl. a.:

„Jeg har hørt Jenny Lind et Par Gange daglig i 5 Dage. — — Jeg maatte skjule mit Ansigt, fordi jeg var i en Graad fra hendes første til sidste Tone i Gabriels B-dur Arie i „Skabelsen“. Det var da engang fuldstændig Naturlighed, inderlig Simpelhed, vidunderlig Velklang. Og dog kom det fra en Røst som havde tabt meget af den ungdommelige Friskhed. — — Hun synger netop saaledes, som jeg, siden jeg kom til klarere Forstand paa slige Ting, har villet, man skulde synge. Ingen stavelse gaar tabt, intet Udtryk i Texten savner den tilsvarende Farve i Tonen; intetsteds tilsætter hun Noget for Effektens Skyld (hvad de fleste andre gjør), saa at Sandheden derved lider — — ligesaa vist som det er en Himmelens Gave at kunne frembringe et saadant Toneværk, ligesaa vist er det noget guddommeligt at kunne synge som Jenny synger. Men vi misbruger deslige Ord hver Dag og spilder dem paa de Uværdigste“.

Det høieste i musikken blev for Kjerulf *Beethoven* og han søkte tidlig at føre sine elever til denne mester. Det lykkedes ogsaa efterhaanden, trods motstand. Særlig frøken *Marie Garben* skal ha spillet Beethoven vakkert. Men endnu var jo dennes orkesterkompositioner ukjendte i Norge. Kjerulf skriver i et brev av 1852 (meddelt i „Samtiden" av Aimar Grønvold): „Ak hvor her er herligt i Aar overalt, du deilige Norges Land! deiligt og herligt endda man kanske aldrig skal faa høre en Beethovensk Symfoni klinge indenfor dets Grændseskjel". Men saa skulde allikevel ske da Kjerulf sammen med *Conradi* planla „Abonnementskonserterne" og 14. december 1857 begyndte med C-moll-symfonien. Orkestret var sammensat av begge teatres musici, og utførelsen var meget god. Conradi viste sig som en god dirigent. Man fik blandt publikum forstaaelse av hvad det vilde si at et orkester virkelig klinger.

Kjerulfs Kvartet.

Til Kjerulfs store forundring var symfonien det som slog bedst an i det fuldpakkede auditorium. Kjerulfs andel i programmet var ledelsen av nogen korverker.

Men tiltaket med disse aftener skulde som saa mange lignende senere strande paa mangelen paa virkelig sympati baade hos publikum og — blandt musikerne. De sidste taalte ikke kritik, sangerne møtte daarlig op, og allerede efter et aar gik det hele ind. De prægtige Ødipus-kor av Mendelsohn hadde gaat udmerket under Kjerulfs ledelse, — men arbeidet forekom ham „tantalisk", — videre hadde Conradi git bl. a. Beethovens 2. symfoni.

Netop ved denne tid hadde Kjerulf møtt den digter som skulde indvarsle en ny vaar i hans romancekunst, *Bjørnstjerne Bjørnson.* Det er som folketonen for alvor flytter ind i hans melodik med digtene fra „Synnøve" og „Arne". Hele 15 av Bjørnsons digte har han benyttet, og omtrent alle har han bundet en uforgjængelig tone til. Hvem kan tænke sig „Ingrids vise" og „Venevil" uten Kjerulfs musik? Til flere av de andre findes jo konkurrenter hos *Nordraak*

og *Grieg;* men „Synnøves Sang", „Prinsessen", „Taylors Sang" har dog fundet en fuldlødig tolkning allerede hos Kjerulf. Han synger i Bjørnson-digtene melodien ut med fuldt bryst. Den lever mer paa egenhaand end oftest hos denne komponist, uten at dog pianoledsagelsen har tapt noget i farve og evne til at belyse og fortolke. „Just som jeg favned dit Liv" indledes med to geniale takter, som med engang gir sangens ømme, gaadefulde stemning. „Venevil", „Ingrids Vise" er som nye folketoner. Den sidste har en springdanstakt som bare de indviede kan fremtrylle slik.

Det er blit et stort tap for norsk musik at Kjerulf ikke gik med paa det som Bjørnson i sin begeistring for sangene straks tilbød ham, et samarbeide av „lyrisk-dramatisk" art. Men Kjerulf svarte at han ikke vovet sig ut paa noget stort, — han var ingen orkestermand o. s. v. En liten skizze kunde han love, men heller ikke mer. -- Det synes som den unge digter blev litt avkjølet oppe hos den kritiske komponist. Grunden til at der ikke blev samarbeide av, er ikke bare Kjerulfs mangel paa selvtillid og hans ulyst til at gaa løs paa en orkesteropgave, men like meget den ting at Bjørnson ikke var utholdende nok og i virkeligheten neppe har forstaat Kjerulfs kunst. Hans bemerkning om „Venevil" viser det tilstrækkelig. Det kan neppe nogen samstemme i at bare *begyndelsen* er prægtig i den sang, eller at „Synnøve" nok var „fint, æsthetisk opfattet — men for kunstig". Sangene var visst blit gjennemgaat av en musikalsk høiesteret: Lindeman, Conradi o. s. v. i klubben „Arnemændene", som Kjerulf kalder dem. Den lille skizze han lovet, har Bjørnson i hvert fald ikke senere git ham tekst til, og saaledes faldt den bort denne første leilighet til et samarbeide av dramatisk-lyrisk art, som kunde blit av saadan betydning for vor kunst.

Kjerulfs sykelighet hadde sikkert været en sterk hindring for arbeidet med større verker. Han maatte i senere aar hver sommer ligge ved Grefsen bad. Litt uforsigtighet har vel ogsaa svækket ham; han likte at arbeide om natten. Under et sanatorieophold paa Grefsen døde han den 11. august 1868. Døden indtraf ganske pludselig, saa ingen av hans nærmeste var tilstede. Men de sidste dage hadde han megen trøst av Jørgen Moes selskap. Kjerulfs begravelse blev en stor høitid. Bjørnson hadde skrevet en sang, hvis første vers lyder:

„En Tone af dine skal følge dig hid
og bære vor Smerte i Afskedens Strid
og mane dit Minde
og klagende rinde
med Graad over Graven i Kornhøstens Tid".

Den blev sunget av Kjerulfs kvartet og en del studentersangere til hans

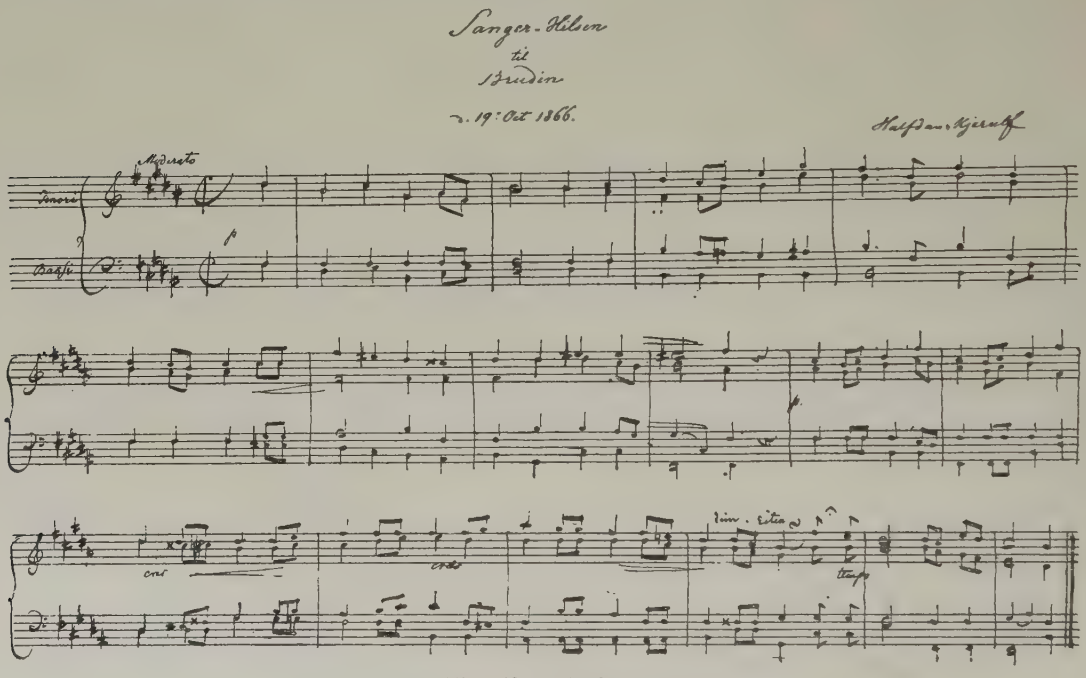
melodi „Livets Seilads“. Alle byens sangforeninger var møtt frem, og *Sven Brun* holdt en skjøn tale.

Den anerkjendelse Kjerulfs arbeide vandt ved denne leilighet, indeholdt intet uventet. Hans senere aar bragte meget baade av æresbevisninger og av det som har mer at bety for en kunstner: hans verker blev utbredt. 1863 tildeltes han medaljen „Litteris et artibus“, 1867 blev han ridder av St. Olav. Fra Sverige blev der 1860 skrevet at „Kjerulf synges over hele Stockholm“, og 1869 ved den store utstilling i Paris var det „Brudefærden“ som satte glans paa sangpræstationerne ved musikfesten. Aaret efter blev den for en kjæmpeforsamling paa 6000 tilhørere fremført av 500 sangere ved en Pasdeloup-konsert hvor keiserparret var tilstede. Den gjorde slik lykke at selv orkestret reiste sig og deltok i applausen, og var det eneste nummer som forlangtes dacapo. Og hans stilling herhjemme var grundfæstet; derom har vi mange vidnesbyrd, særlig er det varme brev *Behrens* sendte ham i anledning av sangerfesten i Bergen av interesse: „Det vil være et Savn ikke at have blandt os den Mand, som er vor vigtigste Sanger, den Mand, som alle de Hundrede af Sangere som staar der, saamangen Gang har ønsket at kunne idetmindste faa se personlig. —“

Ogsaa forlæggerne kom nu med stor beredvillighet, hjemlige og fremmede. Abr. Hirsch i Stockholm utgav de fleste av hans verker. Desværre blev efter Kjerulfs død en række mindreværdige saker trykt, ting som han selv aldrig vilde utgit. Man finder adskillige saadanne i 3. bind av hans samlede sange. Ogsaa pianostykker fra hans ungdom er kommet i trykken, uagtet han bestemt hadde frabedt sig offentliggjørelse av flere arbeider fra 40-aarene. Men tar vi for os det autentiske stof i hans hovedverk, romancerne, er der uhyre meget at glæde sig varig over. Vi vil et øieblik endnu engang dvæle ved denne kunst, og samle indtrykket av hans sange. — Trods Bjørnson-sangenes og Welhavendigtenes skjønne melodier hører ikke Kjerulf til de fødte melodikere som Nordraak og Grieg, de som av fuldt bryst kan synge ut, saa melodien lever helt paa egen haand, og efterhaanden kom til at tolke med samme sikkerhet den vældige blussende kraft som utfoldet sig i norsk poesi efter senromantikkens dage. Kjerulfs dype forstaaelse av digtet kommer oftest frem i den harmoniske iklædning han gir det, den fine indfatning av melodiens smaadeler, de mange tekniske virkemidler av impressionistisk-realistisk art, og fremfor alt det situationsbillede

Borchgrevinks gaard i Parkveien, hvor Kjerulf bodde en aarrække.

han med de første indledende akkorder er mand for at tegne. Med mesterhaand kan han holde os fast gjennem hele sangen, gjennem sin noble melodi, sine træffende akcenter, de ofte naturalistisk virkende, men diskrete tekniske midler. Alt er sandt, og „vinder ved gjentagelse".



Kjerulfs noteskrift.

Det kan træffe han ikke er helt sikker i sin deklamation og ikke tar nok hensyn til sætningens rytmik; et stykke vei er der unegtelig i saa maate fra Kjerulf til Grieg og Wolf, og den fører over Wagner. Men digtets stemning kan han træffe paa en prik, og han kan ha nok av underfundige rytmiske pointer. Han sigter baade paa den enkle virkning og det nøiagtigst mulige uttryk. Han kan baade dissekere en stemning og samle alt under én hovedtone; naar de sidste akkorder i de træffende efterspil har lydt, er det som „luften" trylles ind i det maleri han vil vise os.

Kjerulf førte noget nyt ind hos os med sin beundring for den tyske romantik. Andre vilde ha italiensk musik og fandt det tyske for videnskabelig og lærd. Kjerulfs akkompagnementer mente mange — deriblandt hans gode ven og tolker, den svenske hofsanger *Berg* — var rent uspillelige. Men at han holdt frem paa

denne vei, betød en ny landvinding for norsk musik. Han skapte disse smaa avsluttede verdener, som naar de er fuldendte, er uhyre sjeldne i al kunst, de er mildt beaandet av norsk folketone, uten dog at være saa direkte utgaat av den som senere mestres melodier. Der er foregaat en stor utvikling efter Kjerulf, men det helt egte i kunsten er merkelig uavhængig av moteretninger, og naar frem paany til anerkjendelse i sin tid. Eller lad os heller sige: der kommer stadig paany perioder som trænger ham. Han er vanskelig at synge godt! Der kræves herredømme over stemmen, kjendskap til *digtet,* og fremfor alt den selvbeherskelse som tænker bare paa at romancen faar komme til sin ret, ikke sigter paa selv „at bli stor *ved* den". Men synges han av de rette, virker hans skjønneste verker slik paa os, at vi kjender det som de er blit til paa mystisk vis. Det fuldendte fødes som naar nattens fugtighet en sommernat samler sig i blomstens skjød, hvor den som ved et under pludselig perler i morgenglansen, og saa himmel og jord speiler sig i duggdraapen. De bedste av Kjerulf-sangene har likesom gjort sig selv, skogensomheten taler selv ut av de faa akkorder i „Tirili-tove" og i „Venevil" og „Og Ræven laa" er det norsk vemod og humor som tar form.

Kjerulfs byste.

Lykkelige de hjem hvor Kjerulf faar lyde for de unge i opveksten! Saa mangen elsket mor eller søster som nu ikke er mere, har gjennem hans toner git uttryk for det inderste i sit elskelige væsen! Vaarfriskheten i hans skjæmteviser og enkle sange, den hellige stemning i hans elegier, det mystiske dyp i enetalerne, der lar „digtets aand" fornemmes av de lydhøre; sandheten i denne kunst, dens merkelige harmoni mellem indhold og form gjør den til en altid levende kilde i vor musik, og en stor arv var det vor tonekunst fik at løfte efter Halfdan Kjerulf.

Søker vi ham selv i hans verk, finder vi at finheten, den litt sky tilbakeholdenhet er hovedtræk hos ham. Sjelden gir han sig ganske aapent og umiddelbart. Dog bryter iblandt lidenskabelige blink frem ogsaa fra disse øine. Hans hjertes historie vet vi intet sikkert om, men det er tydelig at han bar paa et dypt savn. Allerede valget av tekster viser hvor han kredset om det saare i, at kjærlighetslivet blev ham negtet, og siden det i brevene er draget offentlig frem og senere diskutert, kan det være tillatt at peke paa at det er temmelig

sikkert Kjerulf kunde sagt som Schubert engang skal ha svaret frk. Esterhazy, da hun bebreidet ham han ingen sang hadde tilegnet hende: „Det er jo tilegnet *Dem* altsammen!“ Bokstaverne „M. G.“ findes ved en række av hans kompositioner i den haandskrevne liste. Fru Gude bemerker i et brev av 1852 at misforstaaelser skilte de to. Men disse er opklaret, for ogsaa efter nævnte aarstal optræder tilegnelsen paany. Det blev de haarde økonomiske kaar som skilte Kjerulf fra hende. Saa fandt han som nævnt en livsopgave i at stelle for sin gamle mor. Men naar vi hører „Svundne Dage“, kan vi med kjendsgjerningerne for øie, ikke la være at tænke paa at det er sig selv og sit forhold han ogsaa her synger om. I „Elegi“ ruger han over sin sorg, i „Skizze“ nr. 5 dvæler han ved de lyse minder og skildrer efter eget utsagn „En man har kjær, hvis yndige Gestalt Tonerne vil beskrive“, men i „Svundne Dage“ ser han trods sangens ubeskrivelige vemod rolig og mandig paa det hele: „selv den allerkjæreste iblandt dem har jeg aldrig ønsket hid igjen“.

O. M. Sandvik.

NORGES MUSIKHISTORIE

NORGES MUSIKHISTORIE

REDAKTØRER
O. M. SANDVIK - GERH. SCHJELDERUP

BIND II

EBERH. B. OPPI - KUNSTFORLAG
KRISTIANIA 1921

Copyright by
Eberh. B. Oppi - Kunstforlag
Kristiania 1921

KØLBELSKE BOK- OG KUNSTTRYKKERI, KRISTIANIA

FORORD

Dette verk blev planlagt under den forutsætning at en række medarbeidere skulde yde bidrag, forat ensidighet kunde undgaaes og fremstillingen faa mere liv og farve. De ældre tider har faat en fyldigere behandling end de nyere, fordi en objektiv bedømmelse her er vanskeligere at gi. Musiklivet er mest mulig stillet i kulturhistorisk ramme, og samtidig som vi har fremhævet de skapende kunstneres betydning for utviklingen, har vi bestræbt os for at gi plads for alt ærlig arbeide i musikkens tjeneste.

Vi uttaler vor tak til medarbeiderne og alle som velvillig har støttet os. Særlig nævner vi Universitetsbiblioteket, hvis norske avdeling vi sterkt har lagt beslag paa, Videnskapsselskapet i Trondhjem, Folkemuseet, Deichmanske bibliotek og Bergens offentlige bibliotek.

Redaktionen.

INDHOLD

Side

MARTIN ANDREAS UDBYE, av *Arne Eggen* 1
THOMAS TELLEFSEN, av *Gerh. Schjelderup* 6
CONRADI OG BEHRENS, av *O. M. Sandvik* 15
EDMUND NEUPERT, av *Jens Arbo* 20
RIKARD NORDRAAK, av *V. H. Siewers* 29
EDVARD GRIEG, av *Erik Eggen* 36
NORSK KORSANG I. Mandssangen, av *O. M. Sandvik* 65
NORSK INSTRUMENTBYGNING 93
Norges kirkeorgler, av *Olaf Platou* 93
Norske pianofabrikanter, av *Anna Lindhjem* 103
Andre instrumentbyggere, av *O. M. Sandvik* 106
JOHAN SVENDSEN, av *Gerh. Schjelderup* 107
GRIEGS OG SVENDSENS SAMTIDIGE 121
Otto Winter-Hjelm, av *O. M. Sandvik* 121
Johan Selmer, av *Gerh. Schjelderup* 125
Thorvald Lammers, av *A. v. Erpekum Sem* 136
Christian Cappelen, av *W. Huus-Hansen* 140
Agathe Backer-Grøndahl, av *Gerh. Schjelderup* 143
Johannes Haarklou, av *Jens Arbo* 147
Ole Olsen, av *Trygve Torjussen* 151
Iver Holter, av *E. Sylou-Kreutz* 153
MUSIKFORENINGEN, av *O. M. Sandvik* 157
FOLKEMUSIKKEN BLIR OPSKREVET, av *Erik Eggen* og *O. M. Sandvik* 176
SINDING OG HANS SAMTIDIGE 179
Christian Sinding, av *David Monrad Johansen* 179
Per Winge, av *O. M. Sandvik* 185
Catharinus Elling, av *Trygve Torjussen* 186
Per Lasson, av *T. Birknes* 188
Gerhard Schjelderup, av *O. M. Sandvik* 189
Johan Halvorsen, av *T. Torjussen* 192
Hjalmar Borgstrøm, av *J. Arbo* 194
Sigurd Lie, av *P. Reidarson* 197
Chr. Teilman, S. Aspestrand, Andersen-Wingar, F. W. Gomnæs, H. Jebe, A. Hansen, A. Russ, R. M. Forwald, K. Wendelborg, M. Bugge, E. Bodum, M. Hall, av *Gerh. Schjelderup* 199

MUSIKLIV UTENFOR KRISTIANIA 202
Bergen, av *Alfred Paulson* 202
Trondhjem, av *O. M. Sandvik* 211
Stavanger, av *Tønnes Birknes* 218
Kristiansand, av *Gerh. Schjelderup* 221
Hamar, av *K. Petersen* 225
Slutning, av *redaktionen* 227
NORSK KORSANG. II. Blandede kor — Damekor, av *O. M. Sandvik* 228
BERØMTE UTØVENDE KUNSTNERE 230
Erika Nissen, av *V. H. Siewers* 230
Martin Knutzen, av *V. H. Siewers* 231
Ellen Gulbranson, av *Gerh. Schjelderup* 233
Karen Holmsen, Amunda Kolderup og Gina Oselio, av *V. H. Siewers* 234
KAMMERMUSIKKEN, av *T. Birknes* 236
MILITÆRMUSIKKEN, av *T. Birknes* 240
OPERAEN I NORGE, av *Reidar Mjøen* 241
YNGRE KOMPONISTER, av *Gerh. Schjelderup* 251
MUSIKPÆDAGOGER OG MUSIKSKRIBENTER, av *O. M. Sandvik* 260
MUSIKLIV I KRISTIANIA FRA OTTIAARENE TIL VORE DAGE, av *Ulrik Mørk* 266
REGISTER 289

MARTIN ANDREAS UDBYE

staar i vor tonekunst sammen med Behrens og Kjerulf. Alle tre var foregangsmænd og hentet tro og kraft fra sit eget ideale opkomme. Hver især av dem bygget sit verk op paa ny og uryddet grund. Før Kjerulf var der ingen norsk musik i Kristiania. Vi hadde hat Ole Bull, han var 5 aar ældre. Og foran ham Waldemar Thrane. Men Thranes „Sole gaar bak aasen ned" og Bulls heksestrøk paa strengene var ikke det samme som en national musikliteratur, og det var denne som maatte og skulde komme. Indtil 1840 var det smaat bevendt med vor norske musikavl. Kjerulf hadde vel forsøkt sig i al stilhet, men det var likesom de norske sangfugler endnu ikke kunde tro paa nogen varmende vaar. Som Kjerulf stod ensom og formelig i dølgsmaal maatte la tonerne fødes, saa hang frost og kulde i luften omkring hans kaldsbrødre i landet. Sangfuglene hadde vaaknet, men de ristet endnu vingene. Endnu fløi de ikke og endnu sang de ikke. Det var bare den ene storfuglen: Ole Bull. Han stormet frem og tilbake mellem den store verden og hjemlandet. — Tænk paa det: her forefandtes intet, praktisk talt intet av norsk musikdigtning. Vi var blit et land, men hadde været en provins — en provins som dinglet mellem Sverige og det fortyskede Danmark. Vi hadde faat vor selvstændighet, men mange spurte: hvad skal vi bruke den til. Vi hadde faat klaven, men ikke kua.

Men der er etsteds i vor literatur et deilig eventyr om at „klæ fjeldet". *Aagots fjeldsang* i „Fjeldeventyret" av Thrane er den første forknytte spørgen. Saa kommer stortraveren, fiolingeniet Ole Bull. Han vilde vist klæ det med en gang og vel saa det. Men berget gliste nakent og ødslig efter hans voldsomme tiltak. Fra nyt av maatte det begyndes. Stilt, men sikkert kryper saa det tynde lyngdække frem fra forskjellige kanter og klær Norges nakne fjeld. Smaa folketoner kommer til og flokker sig sammen. Kjerulf skaper den norske romance. Det suser stilt og sterkt i den lille lyngskog. De store svaiende lyngdusker — Nordraak, Grieg og Svendsen — kom rigtignok langt senere med i marsjen, men begyndelsen var nu gjort, den anende, higende begyndelse.

I dette følge var Udbye med.

Martin Andreas Udbye var født 18. juni 1820, samme aar som Behrens. Som smaagut oppe i Trondhjem hadde han lært sig fiolinspil paa egen haand. I en ung alder tilegnet han sig flere fremmede sprog. Han blev huslærer hos presten Erlandsen i Sparbu og skrev om nætterne sine første kompositioner. 18 aar gammel blir han ansat som lærer ved Domsogns almueskole i Trondhjem. I 1844 — 24 aar gammel — faar han organistposten ved Hospitalskirken og gifter sig.

M. A. Udbye.

Men nu var det begyndt at bli rørelse i lyngen heroppe. „Harzverein" var kommet til landet i 1840, medbringende *Reissiger, Warmuth, Rojahn* og mange flere. *Lindeman* hadde allerede samlet endel folketoner og begyndte i 1841 utgivelsen av „Norske fjeldmelodier". *Kjerulf* gir sig nu for alvor over til musikken. Aaret efter drager den 19-aarige *Tellefsen* til Paris. Bergenseren *Behrens* er fuldt opskjørtet med sangerstevner og sangbokprenting. De fremmede gjester hadde bragt nyt mot og ny lyst med sig til landet. Det murrer og brænder hos *Kjerulf* og *Udbye*. Uavhængig av hverandre higer kristianienseren og trønderen mot en rikere utvikling og længter mot en kunstpaavirkning fra første haand. De var ikke helt unge længer, og det hastet. Men av alle norske musiktalenter paa denne tid var Udbye den uheldigst stillede. Ingen av de foran nævnte hadde saa lang en vei at gaa som Udbye. Nævner vi Thrane, Bull, Behrens eller Kjerulf, saa hadde de alle sammen i unge aar mottat musikalske impulser og var i social og økonomisk henseende ialfald *noget* bedre stillet end den fattige Udbye. Nu begynder den gripende kamp med forhold og fattigdom der oppe i Trondhjem. A-B-C-læreren, familieforsørgeren, kjender at han maa ut, ut før det blir for sent. Og endelig lager det sig slik at han av en eller anden god mand faar nogen hundre speciedaler — dels som gave, dels som laan — for at kunne komme til datidens musikalske centrum Leipzig — Mendelssohns og Schumanns by, hvorfra Kjerulf netop var vendt tilbake. I aaret 1851 drar Udbye avsted, 31 aar gammel.

I Leipzig komponerer Udbye flere strykekvartetter, og ellers skriver han nu og i den følgende tid en mængde mandskormusik, som efterhvert utkommer i Behrens's sanghefter — videre romancer og duetter med piano, sørgekantater,

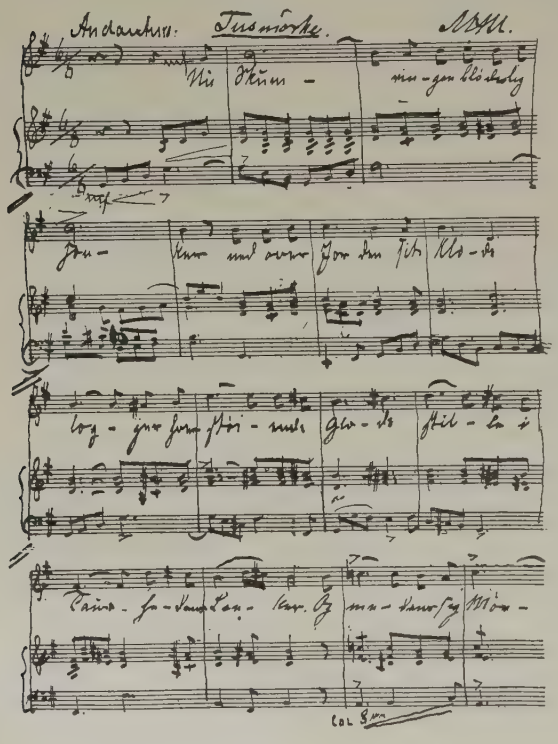
operetten „Junkeren og Flubergrosen", sangspillene „Hjemve" og „Perichous reise", 4 store opus for mandskor og orkester, tonemaleriet „Aasgaardsreien", operaen „Fredkulla" [1]) o. s. v. Kompositionerne foreligger dels trykt (Tyskland, Sverige, Norge), dels opbevart i manuskript i „Videnskabernes selskap"s samlinger i Trondhjem.

Udbyes stilling blev dog utvortes set ikke stort forbedret. Naar undtages at han i 1858 mottok et offentlig reisestipendium, som bragte ham til en række utenlandske storbyer, blev det at fortsætte med skolemestereringen i Domsognet. Det kunde ikke være tvil om, at der just inden samme sogn fandtes en stilling som bedre passet med Udbys begavelse og kunstneriske kald. Og ofte har vel lærerkomponisten skottet fra kateteret op mot orgeltaarnet og ønsket den stund nær, da han kunde faa sitte i Norges store og kongelige katedral og lage orgeldønninger for alt folket. „Saaledes er det derimot ikke gaat, rimeligvis fordi ingen blir profet blandt sine egne", siger en forstaaelsesfuld Udbye-biograf i „Ill. Nyhedsblad" fra 1863. „Udbye behøvet ikke at være ubeskeden, naar han næret det visse haab, at det nu vilde lyse litt op for ham og at det maatte bli ham mulig at komme ut av den for hans begavelse vistnok ufordragelige stilling som skolelærer for A-B-C-poger". Men slik skulde det altsaa ikke gaa. Kom der ikke en medbeiler og knep posten — og se mig paa den skjelm av en Udbye: gik han ikke hen og blev „programmusiker" paa denne sin bitre skuffelse. Satirisk programmusiker. „Lumpacivagabundus" opstod og beseglet formodentlig for alle tider distancen mellem kunstneren og hans motparti. Udbyes satiriske programdigtning begynder med en vakker og harmonisk indledning som efterhvert glir over i nationalsangen, den „kronede": „Sønner av Norge". Men pludselig optrær saa en ny melodi paa arenaen, nemlig en kjendt gammel tone til Jens Zetlitz' „At slyngler hæves til ærens top". Mere og mere kommer de kontrasterende melodier i haarene paa hverandre, indtil endelig nationalsangen utaander „under en frygtelig paapakning av slyngelen". Den sindige biograf skriver endvidere: „Kompositionen fandtes nemlig i sig selv at være særdeles vellykket og — som en musikalsk satire betragtet — likesaa glimrende som veltalende". Udbye var likefrem nok til at sende stykket til teaterdirektionen, men da det her bekom sin snarlige retur paa grund av „kompositionens formentlig polemiske indhold", fulgte vor tonedigter kongesønnens eksempel og valgte sine folk blandt mindre høitidelige rangklasser. Hans symfoniske „Lumpacivagabundus" *kom* — ved amatørers bistand — til opførelse.

Men det er selvfølgelig ikke først og fremst som polemisk programmusiker at Udbye er et særsyn for sin tid og sine forhold. Før er nævnt tonemaleriet

[1]) Den første opera i Norge.

„Aasgaardsreien". Titelen her peker jo like ind i programmusikken. Samtidig skriver han orgelpræludier. Den jagende og lidenskabelige begyndelse i „Fredkulla"-ouverturen med den sterkt subjektive utvikling hindrer ham ikke i at utarbeide en koldt og sindrig uttænkt „evighetscanon" for 4-stemmig mandskor. Han slænger ned paa papiret den djerve og vilde „Stormen gaar sin kjæmpegang", men benytter ved en anden og bitrere leilighet det samme begyndelsestema til en forunderlig komposition hvis titel er: „Fjernt bag mig ligger glæden". Her er dette Udbyeske yndlingstema (ogsaa kjendt fra „Fredkulla-ouverturen) anvendt i ny rytme og i forandret toneart, og med en kontrapunktisk overlegenhet i slutningsverset, som er sjeldsynt i vor musikavl. Hele melodien kommer her omsat i dur som „cantus firmus" i 2. bassens stemme og med en værdig forlængelse av hver tones varighet, mens det øvrige koraparat nynner som i vag erindring blide og halvglemte danserytmer, indtil det hele forenes i avslutningens klanglysende A-dur-akkord. Under gjennemgaaelsen av de Udbyeske mandskor har man den glæde at iagtta en klar intelligens som forenet med en viss bunden varme gjør sin vandring gjennem verset. Det er en logisk skriden som ofte kan føre til dristige harmonioverganger, men som ikke desto mindre gjennem en yndig og nobel vending tilslut fører ham og hans ledsagere trygt i havn. Et konservativt træk hos Udbye er imidlertid hans tekstvalg. Det er vanskelig at finde andet end gamle, ja tildels helt forældede sangtekster i vokalsakerne. Welhaven optrær heldigvis oftere, men vistnok aldrig Bjørnson.



Gjennem „Fredkulla"-ouverturen (utkommet i Leipzig) overbevises man om komponistens orkestrale evner. Rik veksling av rytmiske motbevægelser, opfindsomhet i det tematiske utviklingsarbeide, patos og lyrik — gjennem det hele en næsten monoman lidenskabelighet og en paagaaende energi. De lyriske partier er her de svakeste og viser forøvrig Mendelssohn-paavirkning.

Men i det store og hele tat skulde det være merkelig om ikke en helt ut kunstnerisk og energisk gjengivelse av Udbyes hovedverker vilde vise den slegt som lever idag, at Udbye var den første virkelige orkesterkomponist her i landet. Præget av en forgangen tids klassicisme og uten beslegtede nationale forgjængere indtar han hos os en egenartet stilling. Samtiden forstod eller anet hans kunsts dimensioner. Henrik Ibsen anmoder ham om samarbeide for at skape operaen „Justedalsrypen" og nævner ham som den komponist i landet, hvis navn har den største anseelse. (Meddelt ved Henrik Jæger i „Folkebladet").

Mindestøtten paa hans grav.

Det var først omkring 1877 at Udbye stod foran det længe attraaede maal at se „Fredkulla" opført paa Christiania Theater. Hvordan det gik med A-B-C-læsningen i Domsognet vites ikke bestemt, men noget forbedret var vel hans stilling blit efter forflytningen som organist til „Vor Frue kirke" 1869. Udbye sitter paa toget som skal føre ham til hovedstaden. Her skal operaens opsætning faa den sidste avslipning under komponistens personlige ledelse. Kommen halvveis møtes han av underretningen om teatrets brand. Av alle tilløp til „Fredkulla"-opførelser skulde saaledes dette sidste og største grundigst bli gjort tilskamme.

Udbyes produktion — som ialt spænder over ca. 50 opus — gaar nu sterkt tilbake. Ved sangerfesten i Trondhjem 1883 er han en gammel mand. Han skriver „Naturen og folkets vaar", som opføres ved stevnet, og „Trøndernes farvel til de bortdragende sangere". Efter denne avskedskantate beredtes der Udbye en gripende hyldest av de forsamlede tusener. Hans sidste verk er „Ensomme stridsmænd", som er sterkt præget av den nedtrykte sindstilstand komponisten mere og mere blev et bytte for.

Martin Andreas Udbye døde 10. januar 1889 i sin fødeby Trondhjem.

Han blev begravet i katedralens nærhet. 12. september 1907 reiste „sangere og musikvenner i Trondhjem" en 3 meter høi bautasten paa hans grav. Fra en Idefjords granitsøile skuer nu Udbyes bronceansigt ut over staden og fjorden. Den ensomme stridsmand.

Arne Eggen.

THOMAS TELLEFSEN

VED siden av *Ole Bull* er *Thomas Tellefsen* den eneste av den tids norske tonekunstnere som fløi langt bort „over de høie fjelde". Begge følte sig trykket av den lumre luft i vort smaaborgerlige samfund, begge fandt rik anvendelse for sine evner i de store verdensbyer, som for alle dem som maatte stræve hjemme i smaa kaar, lyste i en glans av eventyrherlighet. Bulls flugt førte ham til de fjerneste land. Men den vilde trækfugl fandt altid veien hjem til Norges barske kyst, Tellefsen derimot blev slukt av millionbyene Paris og London. Paa enkelte konsertreiser gjestet han vistnok især i unge aar sit hjemland, og hans bløte, musikalske klaverspil, hans fine opfatning og stilfølelse blev beundret av kjendere, men veien til det store publikum i Norge fandt han aldrig. Han blev allerede i levende live næsten glemt, og den nuværende slegt kjender neppe engang hans navn. I 60-aarene spilte en del unge pianistinder, *Erika Lie, Agathe Backer, Henriette Schjelderup* m. fl. enkelte av hans mest kjendte stykker, f. eks. Huldredansen, Au Travers d'un songe, Bruraslaatten og Valhallafesten, men efterhaanden forsvandt ogsaa disse stykker fra vore konsertprogrammer. Tellefsen var fuldstændig glemt undtagen av enkelte ældre musikere. Hans trio blev, som et minde om længst svundne tider, opført paa musikfesten i Kristiania 1914. Men denne reprise hadde ingen videre følger. Heller ikke i Paris, hvor han virket saa mange aar, lever hans navn. I verdensbyens rastløse larm og evige skiften er Tellefsens kunst for længe siden druknet i forglemmelsens dype strøm.

Hans liv var dog et underlig fantastisk eventyr.

Allerede over hans navn, *Thomas Ackland Tellefsen,* hviler et romantisk skjær. Hans far, fra 1808 organist ved domkirken i Trondhjem, senere bibliotekar ved „Videnskabernes Selskab", lærte tilfældigvis en ung reisende englænder at kjende, Sir *Thomas Ackland.* Denne som senere blev en berømt statsmand og endog guvernør i Indien, sendte familien Tellefsen aaret efter sit besøk sit fotografi, som netop ankom den dag da Thomas blev født. Derfor fik barnet englænderens navn. Mange aar senere traf den unge kunstner *Lord Ackland* i et selskap hos den preussiske ambassadør i London (1850). Lorden husket godt familien Tellefsen og glædet sig over, at Thomas bar hans navn. Denne besøkte flere ganger lorden paa hans godser i Devonshire og hadde i det hele tat adskillig nytte av denne forbindelse.

Thomas, født den 26. november 1823, var den yngste av ikke mindre end 10 barn. I begyndelsen vilde faren ikke la ham utdanne som musiker, uagtet han allerede som 8-aarsgammel gut viste betydelige musikalske anlæg. Han skulde gjennemgaa latinskolen og studere. Men hans lyst til at bli kunstner var for sterk. Om natten øvet han sig paa et gammelt klaver, som stod oppe paa loftet. Efter en del rivninger maatte faderen gi efter. *O. A. Lindeman,* den bekjendte musikslegts patriark, var nogen tid hans lærer, men den unge mand længtet efter større forhold.

Da han første gang, i juni 1842, kom til Paris, hadde han ingen forbindelser og meget faa penge. *Chopin* var hans maal. Men denne hadde høie priser, og tok ikke imot nye elever. Tellefsen maatte da nøie sig med at spille et par maaneder med *Kalkbrenner* og dennes elev, den udmerkede danske pianistinde *Charlotte Thygesen,* som varmt tok sig av den i verdensbyen noksaa hjælpeløse unge mand.

I denne første parisertid hørte han bl. a. *Liszt* spille. Han skriver i et brev til sin far:

1843

Thomas Tellefsen

giver

Mandagen den 28de August, Klokken 7,

i Theatret sin sidste Concert

af følgende Indhold:

1ste Afdeling:

1) Septett af Beethoven, arrangeret for Piano, Clarinett, Violin og Violoncello;
2) Sopran-Duett af „Norma";
3) Fantasie over „Huguenotterne", af Thalberg, for Piano.

2den Afdeling:

1) Basarie af „La Somnambula".
2) „Peder og Christine", en Scene af et Eventyr i Rosenborg Have.

3die Afdeling:

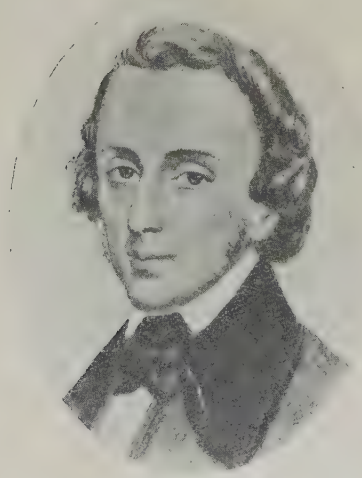
1) a. Romance for Piano, af Tellefsen,
   b. Etude af Kalkbrenner,
   c. Lob der Thränen af Liszt;
2) „Wandrers Nachtlied", Romance, og „Der Fischer", Ballade, af Tellefsen for een Sopranstemme;
3) Fantasie over nationale Themaer (Möllervisen og „For Norge, Kæmpers Fødeland") af Tellefsen.

Billetter à 2 Ort overalt faaes hele Concertdagen hos Hr. Sundland, samt ved Indgangen, der aabnes Kl. 6½.

„Jeg har hørt Liszt, ja jeg har sat ved Siden af ham, medens han spillede, skreget til ham, kort sagt baaret mig ad som et galt Menneske. Men man kan ikke andet, naar man hører ham, thi hans Spil er til at blive gal over. Først vil jeg beskrive Dig hans Ydre og siden hans Indre. Naar Du tænker Dig en lang, smal, mager Mand, udtæret og udlevet med indfaldne Kinder, Øinene dybt inde i Hovedet, langt sort Haar, et skarpt Blik, grøngul Ansigtsfarve, en gammel sort Fraque, knappet til under Hagen, saa har Du Liszt. Hans Portrætter er uhyre flatteret. Han har en Færdighed, som grændser til det Vidunderlige, dertil det mest uddannede fine Foredrag, en mageløs Egalitet, saa det er umuligt at spille bedre. Hans Oktaver, Terzer og Sekster er saa lynende, saa egale. Hans Triller, Terz og Lekoltriller saa runde, hans Scalaer saa rullende, at det er umuligt at tænke sig det, man maa høre selv, for at gjøre sig en Idee derom. Hans Spil med venstre Haand kan ei sammenlignes bedre end med et underskjønt Tordenbulder. Han spilte Robert le Diable, og for Gud maa man mange Gange skjælve, man ser sig om, thi man tror, at alle Djævle danser omkring en, jeg skjalv, gysede og maatte til Slutning storskrige. Liszt saa paa mig, smilede og nikkede til mig! Hans Spil er saa grændseløst kolossalt, at man maa tro at han vil slaa Instrumentet i Hundrede Stykker. Det var guddommelig og ophøiet. Dernæst spillede han „Erlkönig" saa talende og med saadant Udtryk, saa deiligt, saa over al Maade guddommeligt, at jeg græd af Glæde." Tilslut heter det: „Haaret reiste sig paa mit Hoved saa enthousiastisk var jeg. Jeg havde rent glemt mig selv og gik drømmende ud af Salen."

Ogsaa den store opera henrykte ham. I rørende, hjertevarme breve til forældrene fortæller han om alle sine oplevelser.

Han arbeidet voldsomt, indtil 8 timer daglig og negtet sig det allernødvendigste for at kunne betale sine timer. I denne tid komponerte han flere digte (av Goethe), som blev utgit i Trondhjem. Da hans pengemidler ikke mer strakte til, maatte han igjen reise hjem, indtil han ved at gi informationer og konserter fik samlet en liten sum som muliggjorde en ny reise til Paris. 600 frcs var hele hans formue. „Det er med Gysen jeg tænker paa de 20 Frcs Chopin tager for Timen", skriver han til forældrene. „Jeg har ei stort Haab og dog er det noget som siger mig at jeg skal opnaa det". Paa reisen til Paris oplevet han en frygtelig orkan paa Nordsjøen. „Trods Bølgernes Helvedeslarm og Skibets Knagen sad jeg ved mit stumme Piano og spillede 5-tonige Øvelser. Da styrtet pludselig en Bølge over Skibet og lagde det paa Siden. Kahytten blev oversvømmet, saa vi sad til Knæs i Vand. Jeg sagde til mig selv: „dette er Enden." Dette træk viser allerede Tellefsens mod og karakterstyrke, og han gik uten at la sig forstyrre frem mot maalet. „Intet er afskyeligere end en middelmaadig Kunstner", „jeg lever kun for og i Musikken, Kunsten er mit Liv" og lignende uttalelser i brevene, viser hvor alvorlig den unge Tellefsen tok sit arbeide, hvor høit han skattet sit kald. Men de „forbandede dalere" manglet. Studieaarene i Paris blev en haard kamp for tilværelsen. Den unge kunstner synes likefrem at ha sultet. Han maatte antagelig ta tiltakke med de billigste kneiper. Han klager i oktober 1843: „Her i denne ulykkelige By er alt Skurkeri og Bedrageri. Næringsmidlerne er fuldstændig forfalsket, Melk, Brød, Vin o. s. v., og du maa ikke forbauses over snart at høre at jeg er død."



F. Chopin.

Dette hadde sine følger. Om vaaren 1844 blev Tellefsen meget syk og var døden nær. Hans lærerinde *Charlotte Thygesen* tok sig av ham og fik ham anbragt i et hospital, hvor han blev pleiet paa det bedste. Ved et rent tilfælde lærte han nu konsul *Thiis* i Honfleur at kjende, som optok ham i sin families skjød. Ved sjøbad i Trouville og god forpleining kom han snart saavidt til kræfter, at han endog konserterte i den lille havneby.

Før han kom til Chopin, hadde Tellefsen ogsaa i *Nargiller* en ivrig lærer. Med ham

studerte han flittig kontrapunkt og fuge og fordypet sig med begeistring i Bachs verker.

Interessant er det, at den unge Tellefsen synes at ha hat indflydelse paa utviklingen av orgelspillet i Frankrig. „Hele Paris", fortæller han i juli 1844, „hele Frankrig har ei en Organist som duer noget, og veed ei, hvad Orgelspil, navnlig Pedalspil, er. Man har superbe Orgler, men forestil Dig min og andre Musikeres Indignation, naar man ser en Organist sætte Benene ved hver Ende af Pedalet med den største Rolighed og Ubevægelighed og lader Fingrene løbe om med en grændseløs Frækhed, med Marcher, Contradanser, Operaarier etc. paa det Instrument, som er bestemt til Udførelsen af den mest opløftende Green af Musiken — Kirkemusik — det Ord, som Ingen eller Faa kjender Betydningen af i Frankrig." Han vil selv bli en flink organist, „men trænger et Pedal-Claver som i hele Frankrig ikke er at finde." Han ber faderen sende pedalindretningen „saa kunde der vel med Erards Hjælp blive Raad til at faa noget til at sætte ovenpaa. Jeg har ogsaa det Project at tale til Erard om at gjøre et Pedal med Piano-Mecanisme og et Flygel ovenpaa; hvad vilde Du vel sige, naar Du hørte Bachs udødelige Pedalfuge udført med saadanne Midler. Nu desværre ligger den stum i min Kuffert, og for at gjøre det vil jeg spille for Erard og lade ham se den fuldkomne Mulighed af et saadant Project. Det er ei mig alene Du obligerer derved, men Nagiller beder derom i Orgelkunstens, i den klassiske Musiks Navn."

Saadanne klaverer har jeg i 80-aarene set hos Erard. Er det Tellefsen som paa denne maate har belivet orgelstudierne i Paris? I vore dage staar som bekjendt orgelspillet overordentlig høit i Frankrig.

Bekjendtskapet med Thiis førte til at han lærte *George Sand* at kjende, at hun fik *Chopin* til at anta den unge nordmand som elev i november 1844. Om sit første møte med Chopin fortæller Tellefsen:

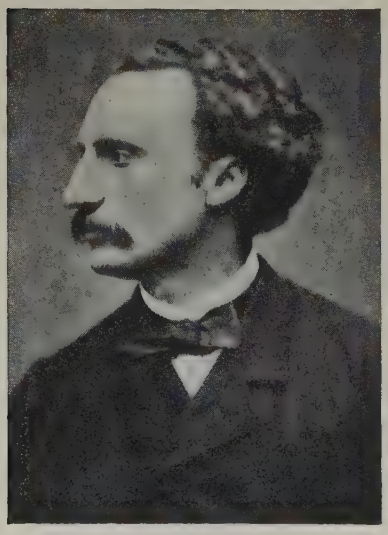
„Han interesserede sig meget for mig — giver mig 3 Timer istedetfor een og er meget god mod mig. Den første Gang jeg talte med ham sagde han: Tak Hr. de Latouche (den Mand som har forestillet mig for ham) for det behagelige og surprenante Bekjendtskab han har ladet mig gjøre i Dem — jeg skal sige Dem alt hvad jeg veed om Musik, vi skal tale som Venner (nous causerons amicalement de cela) og alt skal gaa godt, thi der er „des germes d'originalité chez vous" som jeg apprecierer meget." Derefter spurgte han mig, hvor jeg boede, jeg sagde ham min Adresse. „Ja, saa gaar vi ud tilsammen." Han lod mig stige op i sin Voiture og førte mig til mit Logis mere død end levende; thi du kjender min store Enthousiasme for Chopin, min Beundring for ham, som jeg da, saa godt jeg kunde, explicerede ham. Derover smilede han venligen, tok mig i Haanden og sagde: „Vous êtes un peu „schwärmerisch", mais c'est bien comme tous les gens du Nord." Altsaa i Paris tror man dog jeg har Talent, i Norge, efter hvad jeg kan dømme om den liden Interesse jeg mødte, er det nok det modsatte".

Forholdet blev efterhaanden intimt, især da de i 1848 foretok en reise til England og Skotland. De var da sammen hele dagen. Paa dødsleiet anbefalet Chopin († 1849) Tellefsen til sin søster som den fremtidige lærer for hendes datter.

I 1846 gav Tellefsen konserter i Trondhjem og Kristiania, men vendte snart tilbake til Paris, hvor han efterhaanden blev en av Chopins yndlingselever.

I 1845 skriver han: Chopin har altid været mig uhyre god, interesseret sig for mig. Han sagde mig at jeg havde gjort ret store Fremskridt og at jeg kunde sige ret at have begyndt at spille og at forstaa at spille, siden jeg var hos ham."

Efterhaanden blev hans økonomiske stilling meget god, saa han av og til kunde hjælpe sin familie. Han var en varmhjertet søn og bror, og like til sin død stod han sine nærmeste bi med raad og daad. Allerede 1845 gav han igjen 3 konserter i Honfleur og tok sjøbad paa grund av „sit elendige bryst." Om sit spil siger han selv: „Om det jeg til denne Tid har gjort kan være mangelfuldt i mange Henseender, saa har det dog den Fortjeneste at være dikteret af en oprigtig Følelse, af en reen Enthousiasme for hvad der er sandt og skjøndt. Det Simple og Sande udgjør Hovedpunktet i enhver Kunst, som det Naturlige og Simple hos Mennesket." Bundet av sin lærervirksomhet kom han ikke ofte til Norge. Han var stolt over at medbringe et deilig Erard-flygel. I Norge fandtes dengang neppe noget godt instrument. Han, den anseede Pariser-kunstner, blev støtt over kulde og mangel paa forstaaelse i fædrelandet, hvis primitive musikforhold maatte forekomme ham latterlige. I Paris færdedes han i de allerhøieste kredse. Næsten alle hans elever tilhørte fødsels- eller penge-aristokratiet. Især i den landflygtige polske adel fandt han mange velyndere. Navne som *Galitzin, Czartoryski, Radziwill, Potocki* o. s. v. træffer vi i hans nærmeste omgangskreds og blandt hans elever. Ogsaa den franske og engelske adel beundret ham som kunstner og lærer, og familien *Rotschild* i dens talrike forgreninger hørte til hans allerintimeste venner.



Thomas Tellefsen.

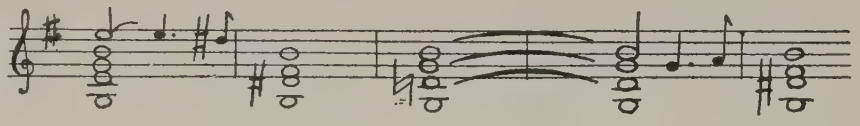
Næsten alle hans verker er dedicert til høiadelen eller pengefyrsterne like fra keisere og konger ned til baroner og baronesser av den gyldne kalv. En adelsgal borger maa bli ganske svimmel, naar han paa kompositionernes titelblade læser alle disse glimrende titler. Der formelig funkler av guld og diamanter, ordensstjerner og pragtfulde vaabenskjold.

Et litet billede fra en av Tellefsens Pariser-konserter i 1852. En fransk avis fortæller:

„Paa det prægtige galleri i hotel Lambert, som fyrst Czartoryski hadde hat den ædelmodighet at overlate ham, trængte sig sammen den fineste og mest aristokratiske kreds man

kan forestille sig. Man talte der indtil 11 fyrstinder, blandt hvilke udmerket sig den ærværdige prinsesse av Würtemberg, som efter utførelsen av mazurkaerne hadde den forekommenhet selv at ønske Tellefsen tillykke, idet hun sa til ham: „Tiltrods for mine 87 aar har jeg hoppet paa min stol ved at høre Dem." Assistansen var den fineste: den berømte violinist *Allard* og cellist *Franchomme*, dennes 10-aarige søn, et vidunder, og den store operasangerinde *Dorus Gras*."

Intet under, at Thomas Tellefsen fra en litt raabarket trønder efterhaanden forvandledes til en elegant, kanske litt overcivilisert verdensmand, en virkelig Pariser. Allikevel bevarte han kjernen i sin natur, kjærligheten til kunsten og en sjelden indre godhet. Trods sin stadig tiltagende sykelighet utfoldet han en utrolig energi; flittig som en egte franskmand, glemte han dog aldrig at han var norsk, og norske toner findes endog i flere av hans sidste verker f. eks. Walhallafesten (op. 40) og Duoen for piano og violin (op. 37), hvorav jeg anfører en frase, som er fuld av længsel efter Norges



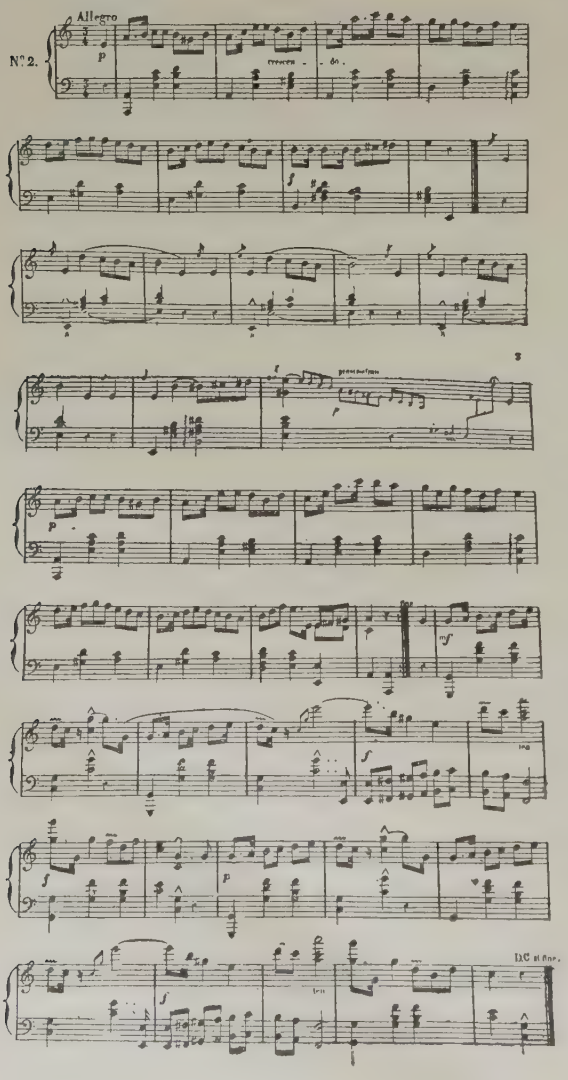
fjeld og skoger. Under den fransk-tyske krig (1870—71) opholdt Tellefsen sig i London, hvor han ogsaa stadig færdedes blandt de øverste titusende. Dette hadde dog som sagt ikke nogen daarlig indflydelse paa hans karakter. Hans intime breve er overordentlig tiltalende, og alle hans venner omtaler ham paa den mest sympatiske maate. Hans sandhedskjærlighet, trofasthet, alvor, noble livssyn og høie kunstneriske stræben, hans fornemme natur er alle enige om at rose. Hans helbred var næsten altid daarlig. Allerede i 1846 skriver han til forældrene om sit ydre:

„Hvad vil jeg ei finde alt forandret, hvor ville I ei finde mig forandret. 3 Aars Sygdom og Lidelser forbunden med et høist anstrængende Arbeide har visselig forandret mig; jeg finder mig ogsaa skrækkelig styg, jeg har bestandig det lange Haar, den lange Næse, det lange Ansigt, og jeg forskrækkes, naar jeg tænker paa det blondlokkede Englehoved, som hænger paa Væggen hos Eder."

Som kunstner indsaa han selv sin begavelses grænser, han holdt sig næsten udelukkende til sit eget instrument. Den symfoniske og dramatiske musik beskjæftiget han sig aldrig med. Tellefsens verker, en gave til Universitetsbiblioteket, fortjener ikke den absolute likegyldighet, den iskulde som omgir dem. Naar man blader igjennem alle disse i Paris utgivne kompositioner, faar man straks et levende indtryk av, at Tellefsen trods al fransk elegance, trods sin avhængighet av mesteren Chopin, dog er en egte nordmand, en av de første pionerer for norsk kunst. *Th. Kjerulf* viser i et brev fra 1864 forstaaelse for dette:

„Og nu Pianisten Tellefsen i Paris! Tellefsen som siger selv, at Paris med dets Tummel og Spænding og Hast netop holder ham oppe og bærer ham, ligesom Vandet en Fisk og Luften

en Fugl, og at han skulde synke sammen og falde ligesom i mange Stykker var han længe udenfor dette Element! Er ikke enhver Erindring fra Norge som en Reliquie i hans Hus, og er ikke et norsk Ansigt hans Ven og hans Gjæst — og er det ikke rørende at se og at høre, at hvert Glas man drikker af og hvert Fad man æder av i hans Hjem, er norsk, er kjøbt og medbragt fra hans Trondhjem eller ialfald fra Bergen! Og Fru Tellefsen synger de norske Sange saa fuldt ud, saa inderlig, at man kunde sætte sig hen og storture som et Barn af Hjemve og Glæde, eller springe op og raabe: „Ja kom, lad os gaa did allesammen straks, kjæreste Venner, Brødre, Søstre! Men stop, husk Elementet, som alene kan bære en saadan Kunstner — thi en Fisk i Luften og en Fugl i Vandet vil ikke holde ud i Længden."



En kritik over norske forhold, som desværre endnu passer.

Allerede mazurkaen i hans op. 1 er i virkeligheten springdanser med norsk rytme, harmoni og melodi. I mange av sine andre verker anslaar Tellefsen ogsaa den norske tone, og ikke blot i bevisst norske stykker som „Huldredansen", „Bruraslaatten" og „Valhallafesten" træffer man paa karakteristiske nationale træk. Rigtignok lider stilen undertiden ved virtuosmæssige episoder i datidens smak. Vi er endnu ikke naadd frem til en Griegs rene norskhet. Men Tellefsen har megen fortjeneste av at være en av de første som har anvendt vor folkemusik i sine arbeider. Dog ikke blot som folkelig *norsk* komponist har Tellefsen betydning for vor dengang saa unge kunst. Han var ogsaa en av de første som førte den utover dilettantismen. Hans samtlige klaverkompositioner er godt opbygget, og i det hele tat baade i kunstnerisk og teknisk henseende al ære værd. Det samme gjælder ogsaa hans ikke talrike kammermusikverker, en trio, flere sonater for piano og violin eller violoncel o. s. v.

Han har ogsaa skrevet to klaverkonserter, en sonate for to pianoer og en utrykt strykekvartet. Tellefsen var ingen sterkt produktiv komponist. Han naadde kun til op. 44, og de fleste av hans verker er smaastykker for piano. Men de viser en fin, gjennem kultivert personlighet, vistnok paavirket av sin tids smak, overskygget og overstraalet av sit store forbillede *Chopin,* men dog selvstændig nok til at fortjene en dypere interesse. Dette blev ogsaa fuldt ut anerkjendt av hans største samtidige, den strenge kritiker *Halfdan Kjerulf,* som i oktober 1855 i et brev til Hans Gude skriver:

Hos fyrstinde Czartoryska.
Fra venstre Tellefsen, Grzymala, Franchomme, Chopin.

„Tellefsen er bleven en hel Karl. Ikke gaaet under i Pariserblasuren, men med Bevarelsen af fuld Sundhed. Hans Spil har en Finesse, Elegants, Rundhed og Sangfylde, som mangen en Tysker kunde eftertragte, derhos en Renhed og Holdning, som vidner om en ægte musikalsk Natur. Han kan Chopin udenad, er en flink Bachianer, spiller meget af den franske Klassiker Rameau. Hos mig spillede han med *Ursin* og *Winge* 3 Trioer af Beethoven med prægtigt Udtryk som En, der ganske var hjemme her. Han gav to Conserter og spillede i disse mest av Chopin og sig selv. To Pianoforte-Concerter af sig selv lod han os høre. Jeg var forbauset over Stilens Skjønhed og Renhed. Anlægget var ganske klassisk, næsten korrekt Hummelsk (Chopin yndede i høi Grad Hummel). *Arnold* blev ganske indtaget i hans Spil og hans Composition, især af hans to Concerter. Hans Compositioner er ikke just originale, idetmindste ikke de større, Motiver og Detailler alt er hørt før, men Totalbilledet, Stemningen er dog hans egen. Instrumentationen er i mange Henseender skjøn og rig. Concerterne indeholder mere af Passager og Bravour, end den nye tydske Skole tillader, men de indeholder intet blot Pjat; alt er musikalsk. Af Mendelsohnske Accorder findes ikke een. Og endnu mindre Schumann, som han heller ikke kjender videre til. En Ouverture lod han ogsaa høre; god Form, lidt tør, næsten for gammeldags. Af mindre Sager en hel Masse Mazurkaer o. d. à la Chopin, hvori han hadde lagt adskilligt Nordisk ind."

Han fortjener ogsaa eftertidens anerkjendelse, er ikke blot en historisk personlighet i vor tonekunst, men adskillige av hans verker vilde kunne vækkes til nyt liv, dersom vore pianister tok dem op paa sine programmer. De er nu gaat over til forlæggeren Costallet, Rue de la Chaussé d'Antin, Paris. Det vilde være interessant engang at faa høre en Tellefsen-aften. Likesom Chopin forbandt polsk og fransk kunst, har Tellefsen forsøkt at forene sit hjemlands og Frankriges kunstopfatning i sine elskværdige pianokompositioner.

Om Tellefsens klaverspil uttaler den berømte franske komponist *Reber* sig saaledes: „Mange turde forbause og blende mere, men derimot faa lar tasterne tale et klangfuldere, mer tiltalende, fortroligere sprog. Faa turde forstaa bedre at fortolke den dunstagtige, noget mystiske digtning, som den polske pianists (Chopins) aand har lagt over sine verker. Med samme fuldkommenhet utførte han et parti i en kvartet av Beethoven." Dette er uten tvil samtidens enstemmige dom.

Uagtet Tellefsens liv strakte sig ned til 70-aarene, tilhørte han dog helt og holdent den romantiske retning fra Chopins tid. Som sin elskede mester har han ogsaa skrevet en hel del „salonmusik", men han var likesom denne aldrig egentlig banal, men blev altid den fine verdensmand som avskyr gatens larm og raahet. Han hadde liten forstaaelse for den materialistiske buldrende demokratiske tid, som hensynsløs brøt frem i den anden halvdel av det nittende aarhundrede. Han levet og døde i romantikkens underland. Vi bør endnu forsøke at finde veien til hans beskedne, verdensfremmede, aristokratiske verker. Norge har begaat uret mot *Thomas Tellefsen.* I vore dage, da *Kjerulfs* fine kunst igjen vurderes efter fortjeneste, burde vi ogsaa mindes Tellefsen, som i sin kunstopfatning staar denne første norske romantiker saa nær. Mens Kjerulf stod under den tysk-danske romantiks indflydelse, var Tellefsens forbillede den polsk-franske Chopin. Mon vi ikke ogsaa trænger ham mer end nogensinde nu, da den raa „virkelighet", en overfladisk, materialistisk livsanskuelse hæver knytnæven mot alt som er fint og aristokratisk, mot edle former og sæder, mot dype tanker og følelser, gyldne drømme og uutslukkelige længsler.

Gerhard Schjelderup.

CONRADI OG BEHRENS

har sammen grundlagt norsk mandssang, og denne faar sin omtale senere i dette verk. Men ogsaa paa andre musikkens felter har de gjort nyttig gjerning, og de fortjener en plads for sig selv i Norges Musikhistorie.

Johan Gottfried Conradi blev født i Tønsberg 7. april 1820. Han utdannedes som farmasøit, tok præliminæreksamen og gik igang med det medicinske studium. Men saa brøt han overtvert og gik over til musikken. Han skrev nogen danse for piano 1843. De viser dygtighet, men er uten større melodisk interesse. I 1844 opførtes en kantate av ham i Vor Frelsers kirke, og senere skrev han musik til Monsens drama „Gudbrandsdølerne", som kom op paa Det norske theater i januar 1861. Det har et par gode kor og nogen melodier („Skotlands Pris" og „Norges Pris") som er meget vakre. Men det er hans mandskor som nu erindres, fremfor alt „Solnedgang", som virker like ungdomsfrisk den dag idag og er kjendt av hver sanger i dette land.

1843 dannet Conradi den forening av „akademikere og haandværkere", som betyr at vi er kommet ut over kvartetsang-stadiet. I 1845 stiftet han den første Handelsstandens sangforening og Haandverkersangforeningen. [1]) Conradi er altsaa den første norske musiker som har sat igang virkelige mandskor hos os.

Den nuværende Handelsstandens sangforening regner sig fra 3. oktober 1847 med Behrens som stifter, og den nuværende Haandverkersangforening fra 22. september 1848. Om den første handelsstandssangforenings virke vet vi ingenting, saa det kan forsvares at Conradis navn der forbigaaes; men med den sidstnævnte staar saken anderledes. Den hadde virket i vel to aar, da man høsten 1848 benyttet en sommerdøsighet i foreningen til at konstituere sig paany og vælge en anden dirigent. Medlemmerne var for en væsentlig del de samme som før, og ingen tænkte paa at en ny forening var opstaat — før i 1855.

Dette aar hadde Conradi utgit et hefte mandssanger, som han tilegnet Haandverkersangforeningen. Paa titelbladet hadde han under sit navn sat „foreningens stifter". Styret var vidende om at han vilde betegne sig slik og hadde ingen indsigelse nedlagt. Det virket derfor noksaa forbløffende, at der blev avispolemik om saken, og at foreningen — efterat Conradi hadde bedt den om at avgjøre spørsmaalet — i møte 2. februar kom med en uttalelse hvori det bl. a. heter at den hadde en av Conradi „fuldkommen uafhængig Tilblivelse". Det var

[1]) Se avertissementerne i Morgenbladet 10. oktober og 7. november 1845.

Behrens som hadde *forlangt* at Conradis paastand skulde erklæres for urigtig! I sit fine svar skriver Conradi bl. a.: „Siden den nuværende Sangforening ikke vil gjælde som Fortsættelse af den ældre, skal jeg gjerne give Slip paa den af mig anvendte Benævnelse, og beder Enhver, der maatte komme i Besiddelse af de sidste af mig udgivne Kvarteter, at rette det paa Titelbladet brugte Udtryk „Foreningens Stifter", til „Stifter af den første Haandværkersangforening i Christiania".

Johan Gottfried Conradi.

Denne affære som vel er den første strid av personlig art i norsk mandssang, men paa langt nær ikke den sidste, og altsaa av en viss kulturhistorisk interesse, endte da med en skrøpelig begrundet formalistisk seir for Conradis motstandere. Nu er det sandsynlig at han ialfald til en begyndelse neppe har hat de egenskaper som betinger den gode mandssangsleder. Han var bl. a. for nøie, desuten litt skarp, og savnet den runde gemytlighet som maa til om det oftest uensartede materiale skal kunne sammenarbeides og føle sig vel. Kan hænde han dengang var flinkere til at organisere stadig nye foretagender end til det daglige slit som betinger jevn vekst for det som er sat igang.

Ihvertfald var han uavladelig optat med nye planer. Fra 1848 foretok han reiser og grundla foreninger i Drøbak, Moss, Tønsberg, Skien, Porsgrund og Kongsberg, deriblandt ogsaa blandede kor og orkesterforeninger. Paa Bastø, i Tønsberg og Horten fik han istand stevner 1850, 1851 og 1852.

Efterhaanden kom Conradis interesser til særlig at samle sig om orkestret. 1853—54 dirigerte han „Det norske theater"s orkester, og efter en stipendiereise til utlandet 1855—57 gik han igang med „Abonnementskonserterne". H. Kjerulf ledet den vokale del. Kristiania publikum fik i disse festaftener høre et orkester som virkelig klang. Strykerantallet blev nemlig fordoblet, og Conradi roses for udmerket instruktion og god ledelse. Verker av Beethoven, Mozart, Weber, Haydn, Udbye o. s. v. blev fremført, fremragende solister engagertes, og musiklivet saa ut til at skulle opleve en varig blomstring. Men saa sluttet det hele i 1859, fordi Kjerulf av helbredshensyn trak sig tilbake og Conradi ikke fandt at kunne overta det hele alene.

Endnu en ting har vi særlig grund til at mindes, naar det gjælder Conradis virke. Han har git den første sammenhængende fremstilling av norsk musikhistorie. Det lille skrift „Musikens Udvikling og nuværende Standpunkt i Norge"

blev skrevet i anledning av verdensutstillingen i Paris 1878, og det betegnes av forfatteren bare som et forarbeide til et større verk. Dette kom ikke; vi har i halvhundrede aar maattet nøie os med hans korte „oversigt". Men koncist skrevet, grundig og ansporende som den er, har den hat en mission. Han begrunder bl. a. utførlig nødvendigheten av at der oprettes et „Musikalsk Undervisningsinstitut, støttet og kontroleret av Statsmyndighederne". Først derigjennem kan nationens begavelse faa leilighet til at utfolde sig. Tanken blev delvis virkelighet da Lindemans musikkonservatorium oprettedes i 1883.

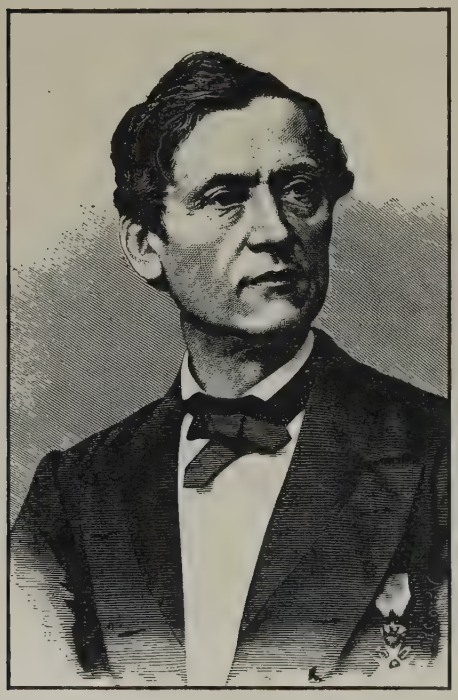
De sidste aar levet Conradi som musiklærer, dels privat, dels ved skoler, og han dirigerte Arbeidersamfundets sangforening. De vakre vidnesbyrd om hans virksomhet her viser at hans værdifulde egenskaper helt har faat utfolde sig. Han døde 29. september 1896, og taknemlige sangere reiste i 1901 en støtte paa graven.

Conradi var en gjennemkultivert, kundskapsrik og med fin kritisk sans utrustet musiker, et ærlig og godt menneske, en mand med idéer og tiltak, men uten den voldsomme kraft, som stundom kræves av den som skal føre en sak frem trods motstand, men tillike ogsaa fri for den selvsyke optathet av egen person, som skjæmmer mangen lederskikkelse. Naar han gang paa gang veg undav og trak sig tilbake, skedde det ikke av svakhet, men i en viss fornem følelse av at han hadde raad til det. Det hadde han kanske ogsaa. Om samtiden ikke fuldt ut erkjendte det, staar det klart for en historisk betragtning at han ikke har levet forgjæves. Musikeren, læreren, historikeren Conradi har været med paa vigtig grundmurarbeide i norsk kunst.

Tiltrods for at Conradi maa tilkjendes førstepladsen i tid, var det dog *Johan Didrik Behrens* som blev den store herold for mandssangen i vort land. Og han var ypperlig utrustet for sin opgave. Han var viljesterk og seig, en arbeidskraft av de sjeldne, i besiddelse av et ualmindelig organisationstalent, og med evne til at agitere for det som laa ham paa hjerte. Og han var en personlighet som satte fantasien i bevægelse, han eiet lune og vidd, skapte stemning, der han kom, han gjorde øvelsestimen morsom og underholdende og meddelte opførelsens stund glans av høitid. Et vakrere syn ved en dirigentpult skulde man ogsaa vanskelig finde. Elsket og frygtet av sine sangere, sikker paa salens beundring, var han typen paa en „sangerhøvding".

Denne mands virke blev næsten skjæbnesvanger, forsaavidt som hans glødende interesse for mandskoret gav kunstarten en altfor bred plads i vort lille samfund og trængte andre interesser tilside. Man maa næsten med vemod tænke paa hvad det hadde faat at bety for norsk musikliv om denne mægtige energi var stillet ogsaa i det blandede kors og orkestrets tjeneste.

Behrens blev født i Bergen 26. februar 1820, blev student i 1841 og skulde studere teologi. Men snart droges han over til musikken. Egentlige teoretiske studier fik han ikke megen tid til, nogen veiledning av Reissiger var vistnok den eneste teori som blev ham meddelt av andre. Men denne autodidakt var av dem som altid studerer, aldrig føler sig færdig, og hans indsigt paa det specielle sangens omraade blev da ogsaa større end hos nogen lærd norsk samtidig. Hans ualmindelige sprogsans og rytmiske lydhørhet sammen med et nøie kjendskap til de enkelte stemmer, gjør hans utgaver av mandssange til mesterverker for sin tid, og i den praktiske indstudering var han kyndig som ingen anden. Det er derfor tragi-komisk at musikeren Conradi lot sig friste til den smaalighet ikke at ta Behrens med i sin alfabetiske fortegnelse over „norske og i Norge bosatte Komponister og Eksekutører".



Johan Didrik Behrens.

Behrens kvartet blev begyndelsen til Studentersangforeningen, og om hans virke blandt mandssangerne blir der ogsaa senere tale. Vi skal her alene nævne at hans store samling mandskor — 40 bind med ca. 700 nummer — bød alle sangforeninger det rikeste repertoire; det fremmede stof tilrettelagdes i udmerket norsk oversættelse, og det hjemlige materiale skjøt vekst, fordi alle kom til Behrens. „Solvirkning", „Ja vi elsker", „Fanevagt", „Lad os hvirvle" o. s. v., saa først lyset i hans „Samling af flerstemmige Mandssange", „Sangbog for Mandssangforeninger", „Firstemmig Mandssangbog", „Lette Mandskor", og hvad de heter alle de bind han uavladelig utsendte.

Men han satte ogsaa merke efter sig paa andre felter. Han er saaledes den første som begyndte et planmæssig arbeide for skolesangen. Alene gjennem god undervisning kunde der bli god folkesang. Men da maatte eleverne virkelig lære noget varig i timerne, ikke bare underholdes. De skulde gjøres fortrolig med noter, takt, akkorder, paa skolen faa den hjælp til selvhjælp, som i det lange løp gir hel glæde av musikken. De lærebøker han utgav, bl. a.

„Sanglære for Skoler“ og „Sanglære for Folkeskolen“ blev banebrytende for norsk sangpædagogik. Men mon der ikke endnu er skolestyrer i vort land som gjennem sin plan viser at de staar paa det stade som Behrens bekjæmpet?

Ogsaa norsk kirkesang skal huske Behrens. Hans skrift av 1858: „Om den lutherske Salmesang og dens Gjenindførelse i den norske Kirke“ vakte den saakaldte „Salmesangstrid“, som varte i hele 20 aar. Den endte rigtignok med at de synspunkter som Behrens hævdet, de som senere med størst vegt fremførtes av O. Winter-Hjelm, ikke vandt autoriteternes bifald. Lindemans koralbok gik jo av med seiren. Men det ser ut til, at der ved den revision som dette ellers udmerkede verk nu snart skal undergaa, maa tas hensyn til den kritik som sangeren, sangpædagogen og æstetikeren Behrens var den første til at reise.

Den virksomme dirigent tok avsked med sine foreninger, Studenternes og Handelsstandens, i 1887 — allerede i 1854 hadde han paa grund av overanstrengelse maattet opgi Haandværkersangforeningen — og viet sig helt til arbeidet som lærer i kirkesang og messe ved det praktisk-teologiske seminar. Han blev av Stortinget tilstaat en „national Æresbelønning som tak for banebrydende Virksomhed i Mandssangens Tjeneste“.

Behrens døde 29. januar 1890 og blev begravet paa Vor Frelsers gravlund. Ved denne høitidelighet uttalte advokat E. Harbitz nogen stemningsfulde ord, som igrunden tegner hans billede for os og gir nøklen til den indflydelse han øvet: „Johan Didrik Behrens! Hvor meget rummes der ikke i dette Navn. Enhver af os bærer det i sit Hjerte. Det er indflettet i og sammenknyttet med vore kjæreste og skjønneste Erindringer — —“. I liv og død flokket hirden sig om denne eiendommelige mand. Han var en fører som faa, men blev ogsaa baaret som faa, og han hentet en væsentlig del av sin kraft netop av den tillid, den beundring og hengivenhet som uavladelig ombølget ham.

I 1892 reiste landets sangforeninger et vakkert monument paa hans grav.

O. M. Sandvik.

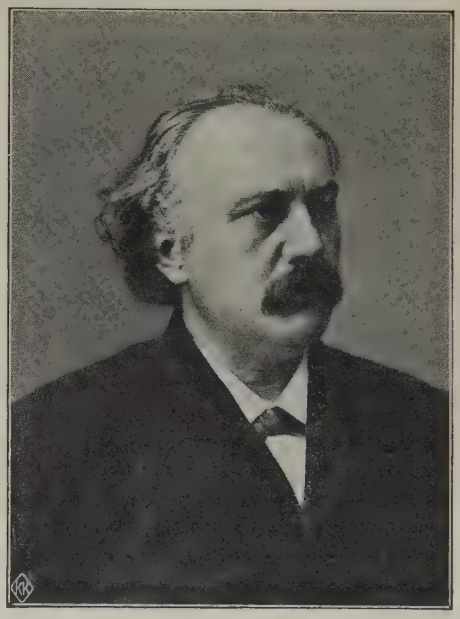
EDMUND NEUPERT

DET var ikke bare den nationale tendens i gjennembrudstiden som virket befrugtende paa norsk musik i forrige aarhundrede. Ogsaa utenfra kom sterke impulser, og ikke mindst blev virtuostiden ute i Europa en kraftig spore for norsk utøvende musik. Det store utland lokket, og norske kunstnere begyndte at gjøre sig gjældende ogsaa utenfor Norges grænser. Allerede i 1830-aarene hadde *Ole Bull* skapt sig en europæisk berømmelse, som skulde vokse til verdensry efter hans turneer i Amerika. *Thomas Tellefsen* i Paris var en fin og eiendommelig repræsentant for den ældre klaverstil, og den nyere fik en mester av internationale dimensioner i *Edmund Neupert.*

Som saa mange andre slegter av betydning for norsk musik i forrige aarhundrede var ogsaa slegten Neupert av fremmed oprindelse. I Slesvig blev *Herman Neupert,* Edmund Neuperts far, født. I sin ungdom indvandret han til Norge og slog sig med sin hustru, *Caroline Wittmeyer,* ned i Kristiania, hvor han dels drev en musikhandel, dels gav pianoundervisning. Han hadde en talrik barnlig elevskare, som han underviste i partier om eftermiddagen, snart optat av kunderne i butikken, snart ivrig paafærde i skoleværelserne. Til bruk ved undervisningen utgav Neupert bl. a. en „Musikalsk ABC", „Første Læremester i Pianospil" og paa eget forlag „i Kirkegaden No. 32" et album „Norsk musikalsk Børneven", indeholdende et utvalg folkemelodier, danser o. s. v.

Den 1. april 1842 blev hans ældste søn, Carl Fredrik *Edmund*, født i Kristiania. Allerede meget tidlig viste han umiskjendelige musikalske anlæg, som saaledes fra den spædeste begyndelse kunde nyte godt av faderens solide musikalske veiledning. I 7-aarsalderen optraadte Edmund ved faderens offentlige elevprøver og vakte berettiget forventning. Den unge klaverspiller synes at ha undgaat den for saa mange talenter skjæbnesvangre familiemotstand mot valget av kunsten som levevei. Paa de aarlige eleveksamener udmerket Edmund sig ved sin store færdighet og sikkerhet og var gjenstand for en beundring, som han forøvrig maatte dele med sin søster Emma, senere fru Pritzelius, der

var et betydelig klavertalent. Indtil sit 15. aar fik Edmund Neupert undervisning av faderen, men sendtes saa sammen med søsteren til Berlin, hvor han traadte ind i professor *Theodor Kullaks* klaverinstitut „Neue Akademie der Tonkunst", som var blit berømt paa grund av lederens glimrende pædagogiske egenskaper og en stab av dygtige medarbeidere.



Edmund Neupert.

Kullaks pianometodik hadde en gjennemgripende betydning for samtiden, og Neupert fik i disse aar sit spil og sin musikalske utvikling præget av sin lærers personlighet, som betragtet stilens renhet og en viss objektivitet i den musikalske reproduktion som en ufravikelig nødvendighet uten dog derved at gaa den enkelte elevs individualitet for nær. Neupert la en enestaaende flid for dagen og vakte snart stor opmerksomhet. 22 aar gammel optraadte han i „Singacademie" og begeistret tilhørerne til ovationer. Kritikken erklærte ham for en kunstner av første rang, og „Montagszeitung" uttalte endog den smigrende dom at til de tre heroer paa klaverspillets omraade — Liszt, Rubinstein og Tausig — „hat sich ein vierter gesellt, Neupert aus Norwegen". Samtidig med klaverstudierne nød Neupert undervisning hos den grundlærde kontrapunktiker *Friedrich Kiel.* Det viste sig snart, at Neupert besad udmerkede anlæg som klaverpædagog, og i 1866 blev han ansat som pianolærer ved professor Julius Sterns konservatorium. Her virket han i 2 aar, besøkte dog ofte om sommeren sit hjemland, saaledes i 1866, da han gav en konsert, og i 1867, da han giftet sig med Hilda Elisabeth Bergh, datter av den bekjendte major og veidirektør C. W. Bergh.

I 1868 foretok Neupert fra Berlin en konsertturne, som blev avbrutt i Kjøbenhavn, hvor hans mesterlige spil vakte megen opmerksomhet paa en konsert i det kgl. teater. *Niels W. Gade* blev hans ivrige beundrer og efter korte forhandlinger blev Neupert knyttet til det i 1867 startede „Kjøbenhavns konservatorium". I 12 aar (fra mars 1868 til oktober 1880) falder her hans hovedvirke i et overmaade betydningsfuldt tidsrum for utviklingen av klaverkunsten ikke alene i Danmark, men i hele Norden.

Den unge pianist medbragte en luftning fra de større forhold han hadde levet i og som Kjøbenhavns konservative musikforhold vel kunde trænge til. Hans kraftige, aandfulde personlighet, som paa en karakteristisk maate gav sig utslag i hans kompositioner og brede pianistiske stil, erobret de danske gemytter. Med beundring omtaler Gade ham som „en kapital poet", og Neupert har visselig selv været fængslet av Gades mægtige personlighet, som i aarenes løp skulde avslipe noget av det robuste og ubændige i Neuperts musikalitet og derved gi den en mildere, avklaret form og uttryksmaate. Men vel saa sterkt har vel *Hartmanns* mere beslegtede naturel tiltrukket Neupert.

Indenfor Kjøbenhavns volder øvet nu Neupert stille og rolig pianopædagogens frugtbringende virksomhet, han underviste baade paa konservatoriet og privat. Resultaterne av hans mønstergyldige metode kunde man bedømme i hans aarlige — til en begyndelse 3 — elevkonserter. Av de mange hundrede elever Neupert utdannet, kan nævnes den udmerkede pædagog Albert Orth, pianisterne Ove Christensen, Anton Hartvigsen, Siegfried Langgaard, Fritz Schousboe m. fl., og selv mindre begavede elever blev hjulpet langt frem. Men ogsaa virtuosen Neupert arbeidet energisk og utviklet sin enorme teknik i et altid like levende, ildfuldt og storslagent foredrag. Skapt til verdensry og paa høide med tidens første pianister jasket han ikke sin kunst av paa opslitende konsertreiser, men foretrak at optræde i Kjøbenhavn nu og da, saaledes ogsaa i 1880 ved Griegs konsert.

Angul Hammerich har i verket „Kjøbenhavns Musikkonservatorium, 1867—1892" nærmere karakterisert Neuperts virke i Kjøbenhavn. Han siger bl. a.: „Han var i sin Klaverkunst Repræsentanten for den store Stil. Den rolige Plastik i Spillets Linjer, hvor hver Ting stod klart for sig, ligesom meislet ud i Sten, den sikre, i stort som i smaat indtrængende Forstaaelse, den potenseret mandige Kraft, gav hans Kunst sit Præg. Sin Begrænsning havde den i Retning af det mildt dæmpede, det sart „poetiske", hvortil Anslaget, der satte sit Maal i imponerende Kraftudfoldelse, var mindre skikket. — — — Hans Virksomhed som Lærer blev af den største Betydning for hele den opvoxende Slægt dengang. I en Række af Aar paatrykte han Klaverspillet her hjemme sit Stempel. Man erindrer endnu, hvilket Slagord i Klaververdenen den „Neupert'ske Methode" dengang var . . . Den Neupert'ske Skole havde ved Siden af sine talrige og ivrige Tilhængere, særlig blandt de unge, tillige Modstandere, der i den saa en farlig Fornægter af den skjønne Klang i Klavertonen og af det bløde, modulationsrige Anslag. Som Repræsentant for Naturkraftens Friskhed og for Kravet til flittigt, energisk Arbeide har imidlertid aabenbart Neuperts Skole havt stor Indflydelse paa vor Kunstudvikling, hvad da ogsaa noksom fremgaar af de Elever, den har sendt ud. Den Evne, en af de første hos en Lærer, at faa sine Elever til at bestille noget, havde Neupert som faa."

Neuperts navn trængte i stigende utstrækning utenfor landets grænser, og han utvidet stadig omraadet for sin kunst ved at benytte ferierne til konsertreiser i Norge, Sverige og Tyskland. Om Neuperts store anseelse vidner den henvendelse han i 1871 mottok om at overta en professorpost ved Det Kgl. Musikakademi i Stockholm, et tilbud han imidlertid ikke saa sig istand til at motta. Derimot optraadte han to aar senere i Stockholm sammen med *Grieg* og frue — efter først at ha spilt A-mollkonserten i Christiania Theater den 3. januar 1873. Stockholm-kritikken fremhæver Neuperts „eminente talent" og betoner „at virtuosen og den musikalske tolks egenskaper her var forenet til en

enhet av utsøkt værd og usædvanlig fuldendthet." — I 1880 mottok Neupert tilbud fra *Nikolai Rubinstein* om et professorat ved det keiserlige konservatorium i Moskva. Han opsa nu sin stilling i Kjøbenhavn, gav paa gjennemreise to konserter i Christiania Theater den 5. og 7. oktober 1880 og drog avsted i midten av maaneden.

Edmund Neupert, Edv. Grieg og Johan Svendsen.

Den 6. november 1880 optraadte Neupert i Musikselskapets 1. abonnementskonsert, hvor han spilte Griegs pianokonsert og en mindre komposition av sig selv og blev — som det heter i en beretning fra Moskva — „mottat med stormende hyldest endog før han hadde rørt en tangent, idet han ved sin indtrædelse i salen hilstes med varm og ufordulgt begeistring. Efter Griegs konsert fremkaldtes han 5 ganger. De ganger han senere har optraadt, har det man ved konserter kalder „lykke" været kolossal." Ogsaa i St. Petersburg lot han sig høre: „Efter en storartet ovation før spillet blev han efter utførelsen av egne kompositioner gjort til gjenstand for en hyldest, der kun yderst sjelden har været set make til i den store stad, og aldrig før naar det gjaldt en fremmed kunstner, likesom kritikkens enstemmige dom gaar ut paa, at han er „Rubinsteins likemand". I Moskva har han allerede gjort en umaadelig opsigt som lærer. Han er i alles munde og spaaes en storartet fremtid. Det synes saaledes som om Neupert efter sin ærefulde ansættelse i verdensstaden likesom med et slag har aapnet folks øine for, hvad han i virkeligheten er."

Den 23. mars 1881 døde Nikolai Rubinstein, og saavel denne omstændighet som nihilistiske uroligheter i Moskva synes at ha bestemt ham til at opgi sin stilling i Moskva. Han drog nu hjem til Norge, sikkert i forvisningen om, at hans længe nærede ønske at kunne bosætte sig i hjemlandet og vie det sine kræfter nu kunde opfyldes. Neupert gik vel ut fra, at musikforholdene i hans fødeby hadde vokset sig saa store, at der nu var plads for ham og hans virke. Hans ophold i Norge efterat han var modnet til kunstner, hadde været forholdsvis kortvarige, noget som tildels kan forklares ved den uro, som laa ham i blodet

og hans higen efter en kunstnerisk utvikling og et pædagogisk virkefelt, som blot utlandets større forhold kunde by ham. Neuperts fædrelandskjærlighet var sterkt utviklet, og mistanken om ikke at være god nok nordmand — hvilket blandt andet kunde ligge i hans avstamning, tysk klang i navnet o. s. v. — gjorde ham næsten sykelig ømtaalig og ærekjær i denne henseende. Mangelen paa virkelig anerkjendelse har sikkert bidrat hertil.

Neupert hadde allerede motbør ved sin første optræden i Kristiania, da han i 24-aarsalderen kom hjem fra sine triumfer i Tyskland, fuld av haab og ungdommelig tro paa en fremtid hjemme. Hans konsert i Logens store sal den 18. september 1866, hvor bl. a. kompositioner av Grieg og ham selv stod paa programmet, var meget daarlig besøkt. Neppe hundrede tilhørere var tilstede, hvorimot „Den Halvorsenske Beridertrup" o. lign. forlystelser trak meget godt hus. Om Neuperts kvalifikationer som pianist hersket desuten dengang hos den musikalske kritik saa motstridende meninger, at de fremkaldte en ganske skarp og for Neupert selvsagt ubehagelig og nedstemmende avispolemik. „Morgenbladet"s kritiker blev beskyldt for at ha noget imot Neupert og for at ha utvist „inhumanitet", „udelicatesse" o. s. v. i sin konsertkritik. Neupert fik dog opreisning av „Aftenbladet", som endog redaktionelt bekræftet, at publikum ikke hadde noget imot konsertgiveren og henviste til den anerkjendende dom som kunstkjenderne professor Monrad, Halfdan Kjerulf, Lindholm, Arnold og Lindeman hadde uttalt. Den tidlige motgang har dog sikkert skræmt Neupert, som følte sig ugleset og snart drog sydover igjen. Og senere vandt han gjennemgaaende liten tilslutning til sine konserter, merkelig nok. Det gjælder saaledes konserten i Christiania Theater den 5. oktober 1880 før avreisen til Moskva. Selv Griegs pianokonsert formaadde da ikke at trække hus, og „Morgenbladet" omtaler det som „et beklageligt Faktum, at hr. Neuperts anerkjendte Navn som en Virtuos af første Rang ikke havde formaaet at samle et talrigere Publikum." En konsert 2 dage senere, hvor han foredrog Tschaikowsky's B-mollkonsert og Henselts F-mollkonsert synes at ha lidt samme skjæbne. Musikpressen yder ham dog megen anerkjendelse og en indsender i „Ny ill. Tidende" for 1881 skriver om Neupert bl. a.: „Det er atter den halvt vemodige Historie om en betydelig kunstnerisk Kraft, vi har maattet afstaa til andre. Fremmed for vort Musikliv er han imidlertid ikke bleven, han har ofte gjæstet os og har altid beredt sine Tilhørere en festlig Stund, og navnlig ved sine senere Besøg vundet stor Anerkjendelse."

At ikke Neupert blev paaskjønnet efter fortjeneste i sit hjemland, kan tildels ha sin grund i, at hans besøk ikke sjelden faldt paa en tid, da det var vanskelig at samle det egentlige konsertpublikum, nemlig utenfor den ordinære musiksæson. Dels skyldtes det vel at hans eiendommelighet som pianist var saavidt forskjellig fra den gjængse smaksretning. Som Norges største pianist hadde hans spil andre dimensioner end man dengang var vant til. Det storslagne i spillet, bredden og kraften, det eruptive, kan ha virket fremmedartet paa mange, som yndet et bløtere, glat anslag og en romantisk, sværmerisk følelsesfuldhet med tilsætning av den vanlige portion sentimentalitet. Neuperts kraftige ærlighet rykket kompositionen frem i fuldt dagslys, belyste stykkets indhold klart fra alle sider, og han betænkte sig ikke paa at la instrumentet bruse som et orkester i klangvirkninger mættet av kraft og lidenskap. De fleste av samtidens kritikere fremhæver Neuperts objektive, renlinjede spil og utpræget mandige behandling av pianoet. Ikke sjelden brukes uttrykket „Rubinsteins løveklo".

Efter hjemkomsten fra Rusland i 1881 begyndte Neupert at søke rot for sin musik i hjemlandet. Han startet ved siden av sin privatundervisning „en

klaverskole for børn og viderekomne", som til en begyndelse hadde stor søkning. Han konserterte ogsaa meget, saaledes den 24. september 1881 i Kristiania sammen med fru Grøndahl, Lammers m. fl., foredrog den 17. december s. a. Beethovens Es-durkonsert, spilte kammermusik med Bøhn o. a. den 28. februar 1882 og assisterte — sammen med sin udmerkede norske elev Westye Waaler — Iver Holter paa hans konsert den 1. april. Om sommeren drog han saa paa turné i provinsen med violoncellisten David Popper. Men nogen fast fot og sikret fremtid vandt han ikke. Hans bestræbelser for endelig engang herhjemme varig at samle en elevskare om sig mislykkedes, mismodig opgir han det hele og drar over havet til større musikforhold.

Allerede i juli 1882 beretter „Nordisk Musiktidende" om en større konsertturne, som Neupert har planlagt i Amerika under ledelse av Maurice Strakosch, Adelina Patti's og Kristina Nilsson's impressario. I august drog Neupert over Atlanteren, konserterte i oktober i New York, i december i Boston, senere (vaaren 1883) i byer i Kalifornien, overalt med Griegs konsert som hovednummer. Han vakte umaadelig opsigt og begeistring. „American Art Journal" omtaler indgaaende hans konserter og fremhæver, at „hans stil minder om Rubinsteins". Den glimrende sukces resulterte i et tilbud vaaren 1883 om et professorat i pianospil ved det nystartede konservatorium i New York, en post som Neupert mottok og beklædte nogen aar.

I de følgende aar er det kun sparsomme oplysninger hjemlandet faar om ham. I 1887 heter det, at Neupert har fast bopæl i New York, hvor han er en meget anset og sterkt søkt lærer i pianospil, underviser i udmerket betalte partier — ogsaa specialkurser for lærere —, vækker opsigt med sine elevkonserter, men optræder nu paa grund av sit hjerteonde og en sterk nervøsitet sjelden offentlig. Midt i sit utrættelige og av alle anerkjendte virke avgik han ved døden i New York den 22. juni 1888. „Musical Courier" viet ham i sin nekrolog en utførlig omtale som den „fuldendte pianist" og „ideelle lærer", og uttalte at han „har hat betydning langt utover vor nuværende tid."

Neuperts kiste blev det paafølgende aar overført til hjemlandet. hvor han under stor deltagelse blev begravet den 26. november paa Vor Frelsers gravlund i Kristiania. Venner av Neupert og hans kunst har senere tat initiativet til at reise den mindestøtte, som nu pryder hans grav.

I sin vakre nekrolog over Edmund Neupert karakteriserer Otto Winter-Hjelm ham som „en beskeden, gjennemærlig kunstnersjæl, som ikke saa ned paa nogen anden ærlig kunstner, gjerne saa op til større begavelser, særlig kompositionsbegavelser, meddelte villig af sit og var saa interessert af musiken, at han baade i det private og offentlige liv var et belivende element". Den korte tid Neupert virket hjemme var frugtbringende, ikke mindst ved hans venskap til Grieg og Svendsen, som blev fæstnet i mangen musikalsk stordaad.

„Det norske trekløver Grieg, Neupert og Svendsen“ stod for mange i Norden som symbolet paa den nationale vilje til musikalsk fremskridt. Neupert var bl. a. saa at si delagtig i tilblivelsen av Griegs pianokonsert, som blev komponert i den danske landsby Søllerød i 1868. Efterhvert som Grieg skrev spilte Neupert konserten, som blev tilegnet ham og „kreert“ av ham. Ogsaa de yngre samtidige gav han mange impulser. Johan Selmer utbryter: „Hvilken kunstbegeistring fyldtes jeg ikke med under samværet med ham! For ham var livet kunsten — kunsten livet, her den hele, store opgave!“ Neuperts dype alvor og store ærlighet som kunstner præget baade hans spil og hans musikalske produktion. Likesom hans stil var „rolig, bred og pragtfuld, hans gjengivelse av den musikalske frase klar og distinkt“, hans spil „saa objektivt, saa frit for alt uvedkommende, at man faar indtrykket av den alvorligste kunst, hvor ingen hensyn til publikums smak eller tilfældige subjektive stemninger faar stille sig mellem eksekutøren og hans komponist“, saa var ogsaa hans kompositioner sunde, ærlige og kraftige i form og indhold, opfindelsen frisk om ikke egentlig original, harmonigivningen fængslende, tankerne klare. Neupert valgte gjerne at foredrage den store form, de krævende pianokonserter, men hans egen komposition er bundet til den lille, klare og gjennemsigtige form, — karakterstykket, etyden —. Netop derved supplerer komponisten træk som først i anden række melder sig hos pianisten i hele hans anlæg og uttryksmaate. Pianistgiganten ser sit andet jeg i kompositonsminiatyrens fine linjer. Man møter derfor i Neuperts talrike verker for piano fortrinsvis lyrikeren og novellisten ved siden av pædagogen; ofte gaar de genialt haand i haand, som i etyderne, hvor teknik og poetisk idé smelter helt sammen. Allerede fra første stund av — under studierne i Tyskland — speiler træk fra den tyske romantiks mestre — Mendelssohn og Schumann — sig i de smaa, lyriske stemningsbilleder, de let henkastede miniatyrer, som formsikkert læg-

Mindestøtten over Neupert.

ger en romantisk farvet melodiøsitet ind i en fin poetisk stemning. De „Flygtige Skizzer", „Albumblade", „Vaarstemning" og lignende stykker av umiddelbart og naivt uttryk er sprunget like ut av Neuperts barnesind. Det er venlig og elskværdig musik for de yngste; ofte har den en programmatisk overskrift. Ved siden herav melder sig et sterkere, personlig uttryk i mange karakterstykker („Marche characteristique" og scherzo, op. 5, „Andante phantastique", op. 12, „Karakterstykker", op. 21 m. fl.). Impulser fra berlinerkomponistene Kiel, Kullak og Konstantin Bürgel spores her og der. Hvor sikkert Kiel hadde utviklet Neuperts sans for formen, viser et stykke som op. 14, „Variationer over et originalt Tema", som røber baade smak og betydelige kundskaper, men er mindre særpræget personlig end mangt et senere stykke. Neupert gik ikke utenfor sit instruments omraade. Han skrev ikke for orkester eller sangstemmer, men av hans ca. 60 kompositioner er alle klavermæssig brilliant skrevet, ofte med store krav til instrumentets ydeevne.

Den største del av Neuperts pianostykker blev komponert under hans ophold i Kjøbenhavn, hvor Gade og Hartmann — som nævnt — fik sin betydning for ham. Men fra at være ubestemmelig „nordisk" national i sin romantik (f. eks. i det Bjørnson tilegnede balladem æssige tonebillede „Før Slaget"), blir grundtonen stadig mere norsk og frigjort Neupertsk. Særlig balladestilen lykkes godt for ham; her som i mange av hans mollstykker — ogsaa i etyder og studier — er der en kraftig og personlig national streng, som dirrer med, ikke i form av „fossedur og danselaat", men ved den inderlige, for Neupert karakteristiske, tilbaketrængte varme. Helt aapent og bevisst træder det nationale frem i hans op. 58, „Norsk Ballade". Her viser Neupert kanske tydeligst de egte norske træk, folketonen gjør sig gjældende mere end én gang og behandlingsmaaten er sikrere og naturligere end i flere av hans „6 Improvisationer over norske Themaer" (strilevise, et par hallinger m. v.), hvor man møter træk, som minder om Grieg og Svendsen. I skarp motsætning til den *nationale* tone staar den *kosmopolitiske,* tildels salonmæssige, i mange pianostykker med fremmedartet fysiognomi, saaledes i „Danse orientale" (eksotisk farve og rytme), „Le Bal", „Fantasipolonæse" (reminiscenser av Rubinstein-Liszt) og Romancer, Valse Caprice, Valse Noble m. fl., ofte med sterkt Chopin'ske indslag. Mange stykker uttrykker ved siden av et sterkt bevæget, ofte dramatisk, storslagent uttryk, et stille, drømmende vemod eller en dyster melankoli; gripende er saaledes hans „Sørgemarsch over Nikolai Rubinstein".

Etyderne, som foreligger i en imponerende, fortrinlig redigert utgave paa 100 stykker av Otto Malling og Alberth Orth, indeholder nogen av Neuperts bedste tanker og gir samlet som et avsluttet hele vel det smukkeste og fyldigste

uttryk for hans personlighet. De fortjente en langt større utbredelse, og man har arbeidet herfor ved billige, systematiske utgaver. Som kompositioner er etyderne nærmest beslegtet med hans eksekverende kunst; hans egen teknik gjenfødes i etyderne, som bak den beskedne betegnelse skjuler et som oftest fint poetisk indhold i en klar, koncis form og en prægtig pianistisk behandling. Der findes tilsammen ca. 125 stykker, de fleste skrevet under hans ophold i Kjøbenhavn og i saa hurtig rækkefølge, at den første trykte utgave som utkom meget raskt, indeholder mange trykfeil og for en stor del mangler foredragsbetegnelser, fingersætning m. v. Tilføielser og rettelser pleiet saa Neupert at foreta selv i pianotimerne. Etyderne viser Neuperts sjeldne evne til at iklæde de tekniske formaal fine musikalske tanker, og de fyldestgjør derved det ideelle maal at forene nytten av tekniske studier med glæden ved et poetisk, fængslende indhold. Som tekniske forstudier og indføring i den moderne etydeliteratur (Chopin, Rubinstein, Liszt, Scriabine o. s. v.) utfylder de et hul og avløser de gamle etydeverker av Thalberg, Moscheles, Kessler og selv Stephen Heller, hvis etyder trods deres friskhet ikke har kunnet holde følge med teknikkens utvikling. De kaldes dels „konsertetyder" (op. 17), dels „poetiske etyder" (op. 25, 51), dels „oktavetyder" (op. 24, tilegnet eleverne i Kjøbenhavn) eller „studier i foredrag og teknik" (op. 18), „med specielt hensyn til venstre haand" (op. 19) o. s. v. Hertil kommer hans „Daglige øvelser", sext-, oktav- og strækkeøvelser, skala- og pedalstudier, praktiske, gedigne verker. I adskillige etyder tages specielt hensyn til forstudier for Chopin (f. eks. hans op. 25), Schumann („Karneval") o. s. v. Endnu høiere end etyderne staar hans „studier" (op. 26), som intet andet er end indtagende poetiske karakterstykker med interessante tekniske problemer. Mest bekjendte av disse er „Resignation", hvortil Bjørnsons senere underlagte tekst „Syng mig Hjæm" klinger som en vemodig hilsen fra en kunstner, som virket og døde i det fremmede, men med hjemlængselen i sit bryst.

Jens Arbo.

RIKARD NORDRAAK

NATUREN gir os mennesker et slet eksempel paa sparsommelighet. Ingen kan vise en større og mere hensynsløs ødselhet end den. Den kaster tusenvis av frø ut for alle vinde bare for at skape et eneste træ og forøder i sekunder millioner av spirende liv. De største og fineste aander rives ofte bort, just som deres livslys brænder klarest.

Rikard Nordraak — en av de store bannerførere for vor unge tonekunst, og, sammen med fætteren Bjørnson, skaperen av vor fædrelandssang — blev neppe 24 aar gammel og lagdes i graven i et fremmed land midt i sin utviklings rikeste og mest befrugtende periode. Det er unyttig at fortape sig i fantasier over, hvad store aander hadde kunnet naa, om de hadde faat fuldføre sit livsverk. Men med et talent som Nordraaks tør vi dog tro, at hans navn idag vilde ha staat som et av vor kunsts første.

Hans ydre livsvilkaar var fordringsløse. Han var født i Kristiania den 12. juni 1842, og hans slegt kom fra gaarden Nordraak (Nordre Aaker) i Land, en bygd i hvilken ogsaa Bjørnson har hat slegtsforbindelser. Der skal i Nordraaks familie ha været fremtrædende musikalske traditioner. Selv begyndte han tidlig baade at spille klaver og komponere, men som mange andre skulde han naturligvis bli forretningsmand. Han kom i 14-aarsalderen til Kjøbenhavn, hvor det imidlertid blev adskillig mere av musikalske end av merkantile studier. Det endte med, at han opgav handelen og reiste til Berlin, hvor han opholdt sig i flere aar. Men en brystsygdom tok overhaand, og allerede den 20. mars 1866 var hans livsbane avsluttet.

Det medfølgende billede gir kun et indtryk av Nordraaks ydre ansigtstræk. Han skal av utseende ha været et rødhaaret litet skræmsel. Selv kaldte han sig spøkende „Ridder Rød“ eller „den lille røde djævel“. Men hans selvfølelse var ikke derfor ringere.

Han fortæller selv i et brev fra december 1861 om sit første besøk i den skandinaviske forening i Berlin, hvor han gjorde lykke med en tale for „Firkløveret i Norden", med Finland som fjerde blad. Og brevet slutter med følgende karakteristiske frase: „Store Rikard Nordraak. Med et Firkløver har du kløvet dine Fienders Nag, — den skal du for Fremtiden bære i dit Skjold!"

Der fortælles en anden liten historie fra hans ophold i Berlin. Han vilde søke stipendium og gik uten videre op til Meyerbeer, som dengang var „Profeten" i Berlins musikliv, og vilde ha en anbefaling. Han hadde ikke andet at anbefale sig selv med end den Scherzo cappriccio, som er tilegnet fru Nissen, og som hun spillet paa konserter under navnet „Fjeldbækken". Den berømte italiener, som var overhængt av unge komponistspirer, tok naturligvis meget kjølig imot den lille nordmand. Kanske hørte han ogsaa for første og sidste gang i sit liv norsk musik og følte sig vel derfor litt fremmed for denne eiendommelige lyrik. Han fik Scherzoen om igjen og formodentlig har han vel faat et glimt av begavelsen; ti Nordraak fik sin anbefaling.

Nordraak skildres som ubehersket og oprigtig indtil hensynsløshet, og i den grad utenfor alle sociale vedtægter, at folk som ikke kjendte ham nøiere, ansaa ham for gal. Med sin musikalske utdannelse var han ingenlunde omhyggelig, og som alle uregelmæssige naturer forstod han ikke, hvilken uvurdelig støtte en klippefast teknik er for den skapende kunstner. Han var en dygtig pianist og forsøkte under Kullaks veiledning at utdanne sig i den retning. Formodentlig har dog den aristokratiske hofpianist og akademidirektør været altfor korrekt for Nordraak, som næsten aldrig kom til timerne. Han hadde det i det hele ikke med at passe tid og timer.

Ikke bedre gik det hos læreren i musikteori, Kiel, som efter et kort bekjendtskap allikevel hadde fattet interesse for sin elev. Da Nordraak hadde forsømt flere timer, kjørte den strenge herre op til ham og fandt ham liggende tilsengs langt ut paa formiddagen. Men Kiel blev længe sittende paa sengekanten og passiare, fortælles der.

Nordraak var lykkelig fri for misundelse. Traf han et verk som grep ham, var hans beundring likesaa sterk for kunstneren selv som for hans arbeide. Hans begeistring var heller ikke begrænset til musikken, han hadde aapen sans for alle arter av kunst, gammelklassisk eller nyromantisk, og følte sig likesaa draget til Rafael og Michel Angelo som til Mozart og Beethoven. Hans domme om kunst kunde baade være træffende og originale. I det nedenfor avtrykte brev gir han saaledes en ganske skarp og rammende kritik over den da altbeherskende italienske musik.

Derimot kan det synes at være et noget eiendommelig fænomen, at han ikke

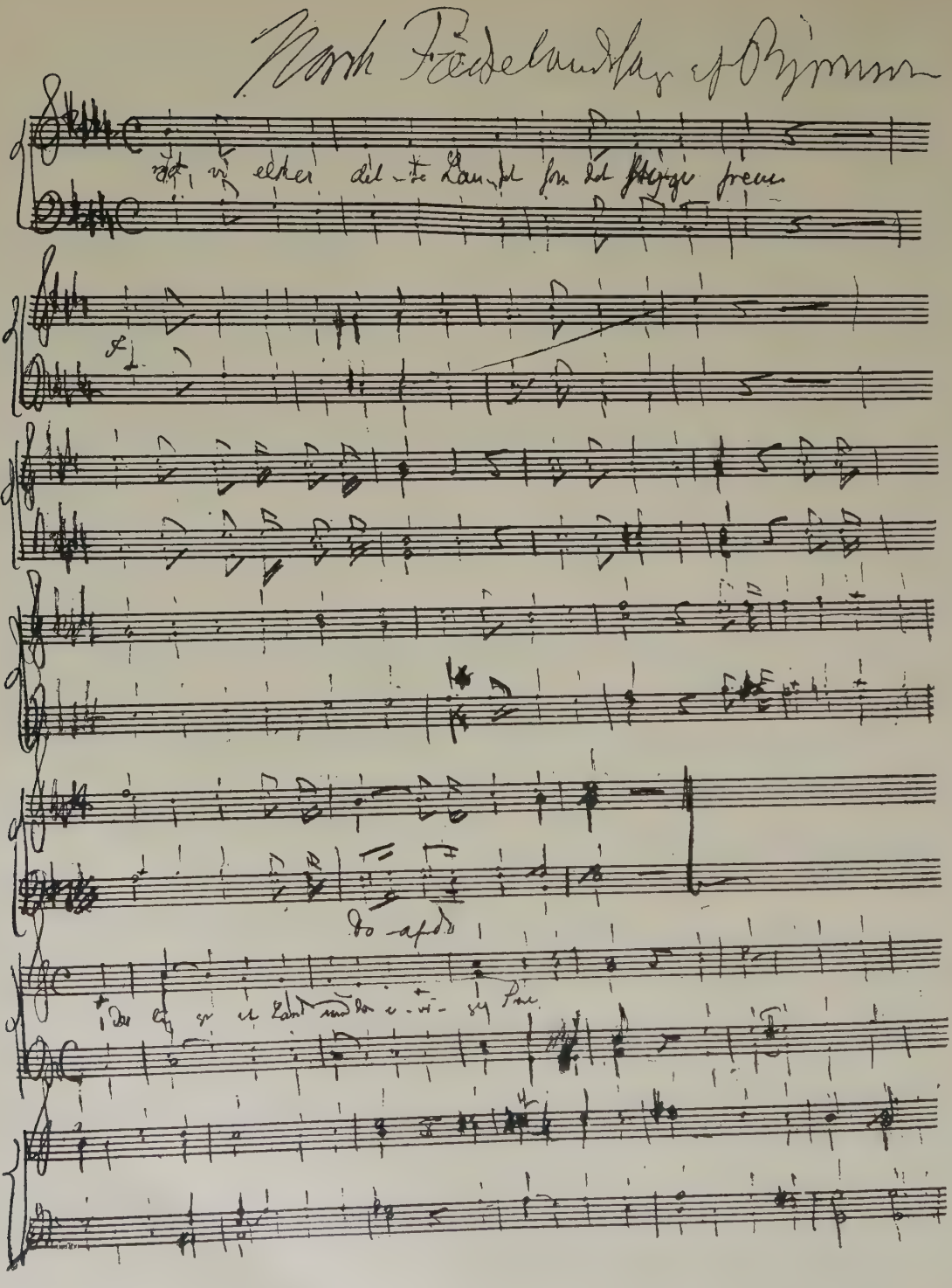
kan ses at ha uttrykt nogen entusiasme for eller viser nogen paavirkning av samtidens musikheroer, den store lyriker Schumann, hvis livsverk da netop var avsluttet, eller for Wagner, som dengang baade ved sine revolutionære skrifter og ved verker som „Rienzi", „Den flyvende Hollænder", „Tannhäuser", „Lohengrin" og „Tristan", allerede var fremtidens mand. Men saken var vel, at Nordraak med sin sterke personlige selvfølelse har søkt at avvise alle paavirkninger og helst har villet vandre sin egen vei. Det var jo ogsaa en av hans yndlingsideer, at gjenfødelsen av den musikalske kunst skulde komme fra Norden.

Rikard Nordraak.

Hans virksomhet som skapende kunstner strakte sig kun over et ganske kort tidsrum, og hans kompositioner blev derfor ikke fremtrædende i omfang eller mængde. Det er i det væsentlige musikken til Bjørnsons „Maria Stuart" og „Sigurd Slembe", Scherzoen og Valse-Capricen for piano, „Olaf Trygvason" og fædrelandssangen for kor samt omkring et dusin romancer av forskjellig slags. Hertil kommer nogen smaastykker, som fru Nissen senere har nedskrevet efter hukommelsen. Men disse faa kompositioner kunde samlet bære som „motto" Bjørnsons ord til Kjerulf: Frugterne faa, men av duftende sødme.

Kun enkelte av dem har en utpræget og umiskjendelig national karakter, specielt Scherzoen og sange som „Holder du av mig" eller „Træet". Ofte har musikken mere en nordisk end av en særlig *norsk* tone, og det selv i de Bjørnson'ske romancer, hvor det nationale enkelte ganger kun gir sig tilkjende i efterspillet.

Dette forringer dog ikke Nordraaks betydning for norsk tonekunst. Baade Grieg, Svendsen, Selmer og flere andre av vore komponister, som var nordmænd til hjerteroten, har skrevet meget, der absolut ikke har noget typisk norsk ved



sig. Nordraak vilde, om han hadde kunnet virkeliggjøre sine planer og ideer, sikkerlig i alle sine dage været en trofast forkjæmper for vor nationale kunst. Det viser ogsaa det nedenfor avtrykte brev, hvori han med sine 19 aar i faa ord trækker op de store linjer i vor tonekunst.

Almenheten kjender Nordraak hovedsagelig kun gjennem vor folkesang: „Ja vi elsker dette landet". Den er like saa litet typisk norsk som Rouget de Lisles „Marseillaise" er typisk fransk eller Henry Careys „God save the King" engelsk. Der findes folkesange, som er rikere i stemning og kanske ogsaa finere i det musikalske uttryk, f. eks. Haydns „Gott erhalte Franz der Kaiser" og den russiske nationalhymne. Men den er meget energisk i sin virkning og monumental ved sin rene stil, fordi den — likesom „Danmarks deiligst Vang og Vænge" og den engelske nationalhymne, men endnu mere gjennemført — er bygget likefrem paa skalaen og dens enkleste intervaller.

Naar og hvorledes blev den til? Ja herom er der forskjellige legender, — vidnesbyrd, som ikke vilde tilfredsstille gamle Christian Quints fordring om at være „over eens stemmende, og udi een Ting". Saaledes beretter Bjørnson, som dog skulde være en av de nærmeste til at vite besked, at den først blev sunget ved en fest i det nystiftede „Norske Selskab af 1859", — Ibsens, Bjørnsons, Johan Sverdrups og Ole Bulls kortvarige nationalforening. Lindeman akkompagnerte, og Bull og Behrens applauderte, heter det.

I festskriftet til Studentersangforeningens 50-aars jubilæum berettes det, at koret for første gang sang denne sang, „der var skrevet og komponeret for Anledningen", ved en festmiddag i Eidsvoldsbygningen 17. mai 1864. Den er trykt som nr. 379 i Behrens's samlinger og har der et merke, der betegner den som en „ny Originalkomposition". Men aarstal mangler. Professor Chr. Collin har i sit verk om Bjørnson (bind II side 487 flg.) git en utførlig og høist interessant utredning av emnet.

Efter undersøkelser, anstillet i Bergens offentlige bibliotek, hvor originalmanuskriptet findes, tør det vel betragtes som autentisk, *at dette skriver sig fra tiden mellem 12. april og 17. mai 1864*, hvilket altsaa stemmer med det nævnte festskrift.

I vor tonekunsts utviklingshistorie var Nordraak mellemleddet mellem Kjerulf og Grieg. Over Kjerulfs produktion, der for den væsentlige del falder i tiden før Nordraaks død, hviler der en fin og dæmpet aristokratisk duft, som maaske ikke netop svarer til, hvad der var eller er det centrale i landets og folkets karakter. Men den, som ikke kan høre den rene nationale grundtone, der omend med sordin gaar gjennem de fleste av hans norske sange, han har

intet lydhørt øre. Den norske natur er der i sin stille fred, sin milde sommerstemning, sit vemod og sine drømmende længsler, og Kjerulf var for vor musik, hvad Welhaven, Jørgen Moe og andre var for digtekunsten og Tidemand og Gude for malerkunsten. Om Nordraak end ikke fulgte like i Kjerulfs spor, saa er der dog umiskjendelige berøringspunkter i deres verker.

Rikard Nordraaks monument i Kristiania.

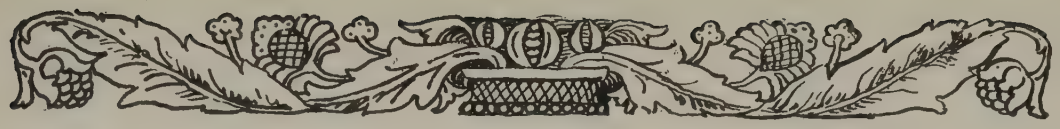
Fuldt utviklet blev vor nationale tonekunst først med Nordraaks jevnaldrende og trofaste ven Grieg. Gjennem ham har alt det vokset og sat frugt, som hos Nordraak var spirer. Grieg har ogsaa selv været den første til at erkjende, hvilken betydelig indflydelse Nordraak har hat paa hans kunstneriske syn. Møtet mellem dem var et gjennembrudd for Grieg, Nordraak løste hans bundne tanke og viste ham veien.

V. H. Siewers.

Brev fra Nordraak.

Berlin, 14de Novbr. 1861.

Jeg ser at du fremdeles er ved den Tanke, at jeg bør til Italien, og, ligeoverfor denne vil jeg, som jeg i mit forrige Brev sagde Dig, ikke have nogen videre Mening mere, da jeg, saa godt mine ringe Evner formaaede, der udtalte mine Anskuelser i den Sag. Jeg retter mig aldeles efter Dit bestemte Ønske, og saaledes høre I om nogle Maaneder fra mig i Milano. Den Tid, jeg er her endnu, vil jeg drive paa saa meget, som jeg formaar, det lover jeg Dig og mig selv. I Italiensk maa jeg strax tage Veiledning. Det vil blive mig til stor Nytte, at jeg her kan høre den italienske Opera af det Selskab, der nu er i Berlin, da de der opførte Stykker ere de mest feterede i Italien, saasom af Rossini, Bellini, Verdi etc. Operaen „Semiramis“ af Rossini har jeg hørt 5 Gange, og dertil havt den fra Leiebibliotheket, for rigtig at faa en klar Opfatning af den italienske Musik. Denne indeholder noget for mig ganske Nyt, yderst forskjellig, ja næsten det modsatte af tysk. Hvad Udførelsen angaar, er den, hvor meget end de tyske Recensenter daglig nedrive alle undtagen Signora Zelia Trebelli og Signora Charlotta Mardusso, saa udmerket, især i Hovedrollerne, saa udmerket, som man behøver, for at forstaa den italienske Maade at synge paa. Om denne kan jeg kun sige, at jeg holder den for dobbelt saa god som den tyske, thi her er det Hjertet, der synger frit ud, Alt hvad det føler; hvad Kunsten formaar at gjøre hos Tyskerne, er Italienerne medfødt. Derfor er den tyske Sang saa tung og tvungen. Undtagelserne taler jeg ikke om; thi de ere jo overalt. Men med den italienske *Musik* bliver jeg ikke tilfreds. Ikke et Sted



næsten i disse Operaer er disse dybe, inderlige, alvorlige Toner, som Nordboen føler saa meget for; Komponisten sørger kun for, at der findes et Par Bravourarier, som fremtræde ogsaa med en Effect, sunget af en Trebelli, som er mageløs. Saadan en Arie bringer En til at glemme alt; man sværmer, er begeistret — og dog, det er, som naar man trækker Korken af en Champagneflaske, et Øieblik, og Herligheden er forbi! Man staar der fyldt med Tomhed og ganske ør i Hovedet, er tilsinds, som om man havde gjort noget Ondt; da kommer atter denne Aria, denne guddommelige Aria, og forsoner, dysser i Slummer igjen, indtil man atter vaagner, besinder sig og ærgrer sig over, at man er bleven forført av en Kvinde.

Dog af Italienerne vil der *nu* blive Noget, siden de ere blevne et Folk, thi Naturen har givet dem mange Fordele, og derfor, hvis man skal have Nytte af dem, saa tror jeg, at man maa gaa ned til deres Natur og ikke til deres nuværende kunstneriske Udvikling af denne. „Som Blod i nordiske Jernaarer", som Øhlenschläger siger, vil det gjøre godt.

Jeg ved, at Du ikke har nogen Tillid til mine Meningers Fastholdelse, og da Du ogsaa mange Gange har havt Ret i at tro det, vil jeg ikke dennegang forsværge mig. Italienerne forstaa at lægge Musikken i det Ydre paa en egen tiltrækkende Maade. Jeg ved nok, at naar jeg faar se disse deilige Mennesker, Bygninger og den deilige Natur, disse høitidelige Optog, Messer i Kirkerne etc., ja, da ved jeg, at jeg vil føle, som jeg aldrig har følt før. Du maa ikke tro, at jeg kritiserer og skjænder paa Folket selv; thi det har Davids Harpe i sin Haand; men jeg er vred paa Rossini (som jeg dog elsker), Verdi og Flere, at de benytte sit Talent til Spas og Legetøi og ikke agte paa, hvor Musikken har den første Indflydelse, og at man maa betragte den som Ewald (min Yndling) nemlig, at Poesien er en himmelsk Gave, der kun bliver tildelt Mennesket, for at han skal lovsynge det Hellige og udbrede det Ædle blandt Menneskene.

Den sidste Tid var det mig umuligt at komponere, men strax jeg kommer ud, kan jeg, og haaber at have Mangt og Meget med mig hjem. Nu føler jeg først, hvad Nationalitet er, og hvad den bør være. Den vi har hjemme, er meget sørgelig. De søge at indføre Sten til Norge, men deraf har vi nok; brug blot af det, vi har. Nationaliteten bestaar ikke f. Ex. i Musikken at komponere Hallinger og Springdanse, som vore Fædre. Det er chinesisk. Nei, men byg et Hus af alle disse Smaastene og bo deri. Hør disse nøgne, klagende Melodier, der som fader- og moderløse Børn gaa alene omkring hver paa sin Kant over det hele Land. Saml dem omkring Dig i en Kreds ved Kjærlighedens Arne og lad dem fortælle sine Eventyr. Bevar alt, tænk efter og spil saa bagefter, at Du opløser alle Gaader, og at hver især tror, Du har holdt mest af hans Historie. Da vil de blive glade og slynge sig op til Dit Hjerte; da er du *national Kunstner.* — Stakkels Rikard, han er bleven gal, saadant Vrøvl har jeg endnu aldrig hørt, og hvem kan løse slig dum Gaade som denne? Ja, naar jeg læser, hvad jeg skriver, synes jeg selv, det er Vrøvl; men naar jeg tænker, føler jeg andet. Med Ord kan jeg ikke opløse Gaaden. Det hører Musikken til. Jeg ser, at jeg er kommet Pokker i Vold med mit Brev, vil holde op for en Stund, sætte mig til Pianoet og tale et Par Ord med Ola Glomstulen.

Rikard Nordraak.

EDVARD GRIEG

EDVARD GRIEG betegner toppunktet av en utvikling som har gaat rivende fort; paa et par mandsaldre har vor tonekunst naadd fra saa at si de første stadier til den høieste blomstring, ialfald i den retning den var slaat ind paa.

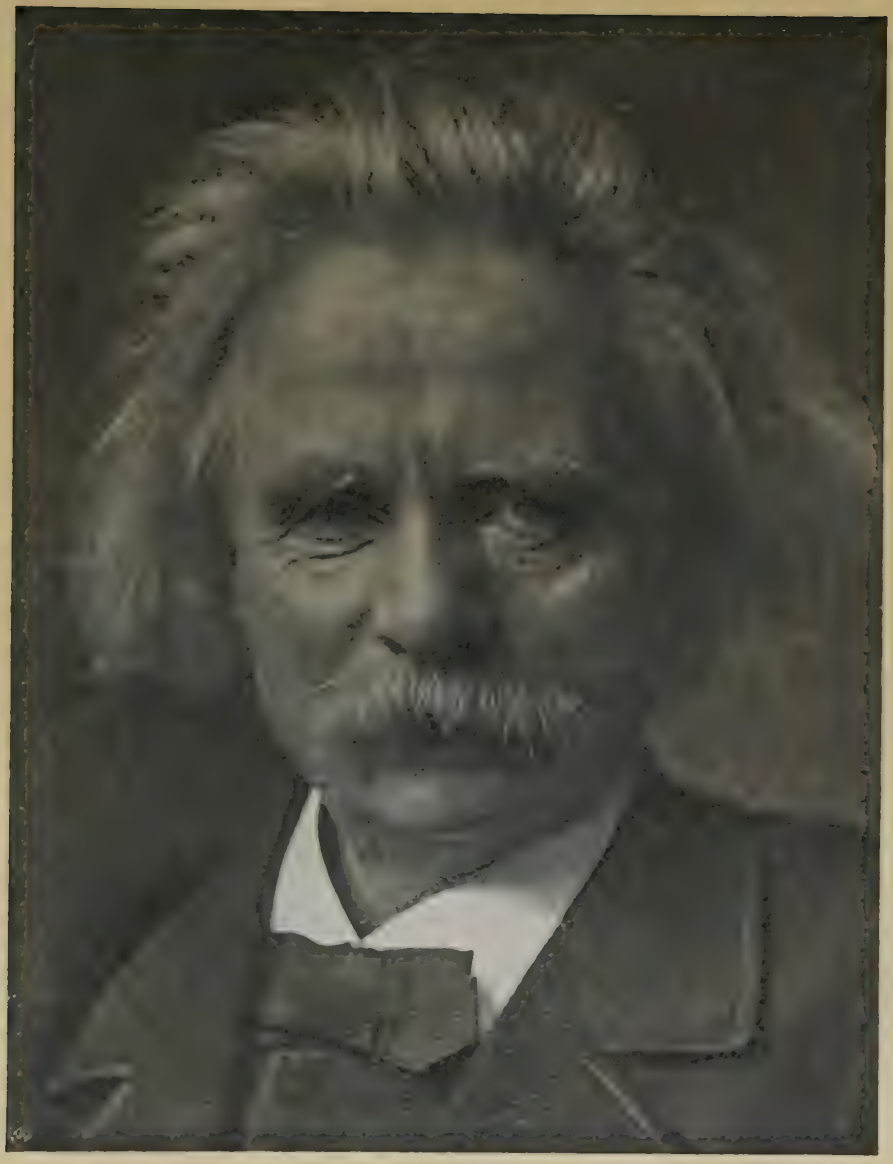
Griegs linje er den nationale selvhævdelses, den som hadde til formaal at vække baade landsmænd og fremmede for en egenartet norsk musik. Denne linje er ikke den eneste; efter andre baner er der foregaat en vekst, som — om ikke fuldt saa blændende — dog er likesaa nødvendig, og vel kan naa op til lignende høider. Man tænker f. eks. paa individets utfoldelse — uten sidehensyn, de være av national eller anden art.

For vor musikhistoriske utvikling maa man si at det var et stort held, at han paa sæt og vis i sin virksomhet omfattet begge disse baner; han var nemlig saaledes aandelig utrustet, at naar hans personlighet ret skulde utfolde sig, maatte det bli efter den nationale linje; han er kanske aldrig mer særnorsk, end naar han løser sig fra forbilleder og ydre impulser og tolker sig selv.

Likesom man i de lange historiske utviklinger hos nationer fra vildmandsstadiet og frem til et mere utviklet musikliv kan skjelne mellem de tre faser: rytme, melodi, harmoni (symbolisert i trommen, fløiten og lyren), men saaledes at en efterfølgende periode adderer det nyvundne til det mottagne overleverte, saaledes kan man si at vor kunstmusik raskt har gjennemløpet tilsvarende epoker.

Selskaps-musikkens tidsrum har — som tidligere skildret — et overveiende dilettantisk præg, og kan forsaavidt sættes utenfor. Utvilsomt har folkemusikken — særlig slaattespillet — paa denne tid (18. aarh.) kunstnerisk staat ulike høiere. Denne, som baade i melodi og samklang var forholdsvis uutviklet, hadde derimot en *takt* saa fuldbaaren og raffinert, at den vækker vor største beundring den dag idag.

Men saa løfter *melodien* sig op. Først spakfærdig hos Thrane. Men den som for alvor adderer den til, er den indsmigrende tones straalende trubadur, Ole Bull.



Og saa har Grieg tat i arv baade slaattenes pikante rytme og den fængslende melodi; men dertil mestrer han et forbausende *harmonisk* apparat, ja er nyskapende ogsaa paa dette omraade. Typisk nok: det han hugset længst fra sin spædeste barndom, var at han paa pianoet lette frem en — none-akkord! En dissonans maatte det være! Og den voldte ham navnløs fryd. Han var da i 5-aars alderen.

Barneportræt av Edvard Grieg.

Grieg staar for os som i høieste grad blod av vort blod. Vi finder os selv og alt vort igjen i hans livsverk. Somme finder vor hjemlige bostavn skildret der, den strenge og blide, landets rytmisk bevægede konturer og dets natur-undere, andre folkelivet i dets forskjellige former, i fest og sorg, atter andre selve det norske huglynne og sjæleliv. Han kan i takten gjøre kast som den rutinerte spillemands bue, gjennem hans melodier jubler og klager saa mangt et bevæget sind; men hans harmonier, hans harmonier ... de er trollske!

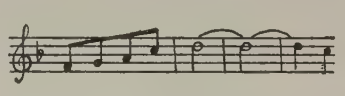
Hvor han kan svinge en sterk melodi, saa at alle føler en uimotstaaelig trang til at stemme i med, som i „Landkjenning"! Hvor han kan deklamere en tekst, som Skavlans „Sangerhilsen", saa han formelig slynger ord og sætninger like i ansigtet paa tilhørerne, saa man næsten glemmer deres musikalske dragt! Og hvor det farer koldt nedover ryggen paa en ved de klange som ledsager den „bleike draug", „den vaate av dypet" eller Knappestøperens forhatte ansigt i „Solveigs vuggevise"!

Mangt av hans produktion er av den art at bare kjendere tilfulde føler komponistens pulsslag i det; den skjæbne har jo de fleste tonedigtere. Likevel har kanske en større del av hans end av andres verker evne til at gripe det store publikum, og tar man intensiteten av sympatien med i betragtning, har Grieg visselig en enestaaende sterk stilling i folket.

Edvard Grieg er født i Bergen 15. juni 1843. Moderen, *Gesine Judith Hagerup* (1814—75) nedstammer fra Kjeld Stub (1607—63). Faderen, den engelske konsul i Bergen, *Alexander Grieg*, var søn av John Grieg og Maren Regine

Haslund. John var søn av Margretha Elisabeth Heitman og Alexander Greig, en handelsmand som i 1779 utvandret fra Aberdeen i Skotland og bosatte sig i Bergen.

Man har villet finde merker efter Griegs skotske avstamning i hans kompositioner, og har fæstet sig ved hans forholdsvis hyppige anvendelse av uforandrede hule kvinter i bassen, idet man har tænkt sig at disse staar i forbindelse med det skotske nationalinstrument sækkepipen. Imidlertid kan denne eiendommelighet (som Grieg forresten slet ikke er alene om) godt henspille paa hardingfelas understrenge. Sterkere vidnesbyrd kunde 5-tone-skalaen gi (se I bind, s. 73), dersom denne hadde nogen fremtrædende plads. Ganske visst ser man denne anvendt f. eks. i temaet til „Morgenstemning" av „Peer Gynt", hvor man hverken i melodi eller harmonisering finder en eneste tone utenfor 5-tone-rækken. Ja i den første fiolinsonate gir han et par steder selve den pentatoniske skala i sammenhæng:



Men alt dette kan ogsaa bero paa tilfældigheter; ialfald føier disse træk sig ganske naturlig ind i den hele sammenhæng.

Det er uten tvil fra sin mor at Edvard arvet sine fremragende musikevner — om end faderen heller ikke var uten begavelse i den retning —; det blev da ogsaa fru Gesine som kom til at ta sig av det unge genis første kunstneriske opdragelse. Fra 6-aars alderen ledet hun denne med aldrig svigtende aarvaakenhet; ofte fortalte han senere, hvorledes hun imponerte ham naar hun fra et siderum, hvor hun var optat med huslig arbeide, ropte ind til ham at han spillet en f for en fis eller lignende.

Landaas.

Hun fik i hans sind og livsvaner oparbeidet en flid og en virkelyst, som han slet ikke av naturen hadde de bedste anlæg for — noget som han siden velsignet hende

for, om end hendes strenge krav skaffet ham mangen bitter stund i øieblikket.

Hans musikalske sjælsindhold fik en mægtig forøkelse ved de ukentlige musikfremførelser i noget større former, som ved interesserte venners hjælp fandt sted i det Grieg'ske hjem.

Leipzigs gamle konservatorium.

Skolegangen var ikke uten gjenvordigheter. I lang tid plaget hans kamerater ham med utnavnet „Mozak" (!), fordi han paa lærerens spørsmaal var den eneste som visste komponisten til et Requiem. Og i 12—13-aars alder fik han en „rystende" kritik over sit „Opus 1. Variationer over en tysk melodi. For piano", som han hadde tat med paa skolen. Læreren lugget ham til det sortnet for øinene og bad ham la „slikt juks" bli igjen hjemme. Skolelivet bød ham i høieste grad imot — raatt, koldt, materialistisk som det forekom ham.

Fra Edvards tiende aar av bodde familien paa Landaas i nærheten av byen. Dit kom en dag den mand som skulde faa avgjørende indvirkning paa Edvards valg av livsyrke. Dette var han nemlig ikke altid paa det rene med; saaledes paastod han i lang tid at han vilde bli prest.

En vakker sommerdag i 1858 kom en statelig skikkelse ridende op til Landaas — det var Edvards forgudede helt, Ole Bull, som han nu saa for første gang. Resultatet av møtet blev at den 15-aarige gut samme høst skulde reise til musikskolen i Leipzig.

„Som en pakke fuld av drømme", følte han sig ved ankomsten dit. At han led av hjemlængsel — barn som han var — er selvsagt. Men den gav sig snart. „Uagtet jeg ikke hadde den ringeste idé om hvad det vilde si at studere musik, var jeg skraasikker paa at underet vilde hænde, og at jeg om tre aar, naar studietiden var tilende, skulde vende hjem igjen som trollmand i tonernes rike."

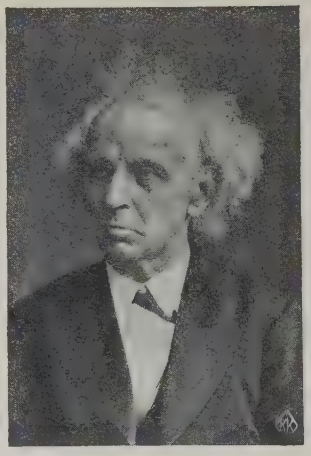
Men ogsaa her ventet skuffelser ham. „Clementi's sonater kjedet mig. Reglerne om kvinterne og oktaverne likesaa. Det som bragte mig i aande —: verkerne av Chopin, Schumann og Richard Wagner — dette var saker som en ærbar elev av konservatoriet ikke kunde gi sig til at studere uten at begaa en døds-

synd. Jeg husker endnu ganske levende hvorledes gamle Moscheles i sine piano-lektioner tok Chopin og Schumann av dage."

Det var et naturlig instinkt som her gjorde oprør i ham; disse gamle regler og former føltes som en tvangstrøie for hans individualitet. Han løste sine generalbass-opgaver paa tvers og trods av alle ziffer, og laget kromatiske passager i overstemmerne. Temaet i hans Ballade, op. 24 kan tjene som et eksempel paa hvad som for ham stod som vakker harmonisering. Men dette verdensberømte tonestykke vilde uten tvil av Richter ha faat sterk paatale baade for kvinter [1]) og dissonanser, om det var blit ham forelagt.

Undervisningen skulde saa visst ikke bringe ham „i aande"; han blev doven. Men omsider kom den av moderen indprentede pligtfølelse ham til hjælp, og han arbeidet — arbeidet desværre mer end hans svake konstitution tillot, og saa brøt han sammen av en brystsygdom vaaren 1860. Efter et rekreationsophold hjemme om sommeren drog han avsted til Leipzig igjen alt samme høst, og nu fortsatte han sine studier, til han vaaren 1862 blev uteksaminert med godt vidnemaal baade for spil og komposition.

Efter et vel fortjent hvileaar i Bergen (krydret med partiturstudium), drog han til Kjøbenhavn — til *N. W. Gade*. „Har De komponert noget?" — „Nei". — „Saa gaa hjem og skriv en symfoni!" Paa 14 dage hadde Grieg færdig dens første sats, som i høi grad vandt Gades bifald. Den blev i sin helhet fremført av Lumbye paa en symfonikonsert i Tivoli 1864. (2. og 3. sats er trykt som „to symfoniske stykker" 4 h. piano).



E. F. Wenzel, Griegs mest avholdte lærer i Leipzig.

Men under alt dette var det stadig en tanke som plaget Grieg, og det des mer efter som tiden gik: hadde han selv nogen personlighet — individualitet? Og i saa fald: hvordan skulde han finde frem til den? og hvad gik den ut paa? Hans kompositioner til denne stund bar mer eller mindre tydelig stemplet: Made in Germany. Skulde han nu bytte om de tyske forbilleder med danske? („nordiske", som de kaldtes). Det blev vel bare Scylla og Karybdis op igjen.

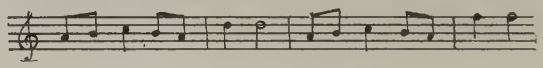
Da var det at et lykkelig tilfælde førte ham like i armene paa *Rikard Nordraak*. Denne unge norske kraftpatriot hadde sit program paa rede haand, og ut-

[1]) Det er maaske noget særnorsk dette — ikke at ta anstøt av slike paraleller. Paa hardingfela ialfald er en række av disse intervaller vanlig. Sammenlign ogsaa det som tidligere er nævnt om den islandske tvisong (I. bind, side 4).

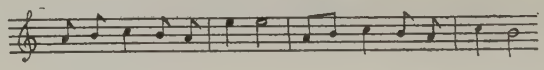
løste samtidig Griegs skapende trang som lik en sletteelv vinglende lette efter sit leie. Nordraak lot den som en foss styrte fra fjeldet bent i jordens fang. Norsk, særnorsk skulde han være! Alt det i ham som samstemmet med vort nationale, folkelige musikliv, det skulde han frit la vælde frem!

Det skulde mod til at fatte en slik plan; men mod hadde Nordraak i overflod, og Grieg fik selv mod av dette samvær. „Der faldt som skjæl fra mine øine. Først ved ham lærte jeg de norske folkeviser og min egen natur at kjende. Vi blev enige om at gjøre front mot Gades, av Mendelssohns aand paavirkede, blødagtige skandinavisme, og slog med begeistring ind paa den nye vei, paa hvilken den nordiske skole nu befinder sig" — saa skal Grieg selv en gang ha uttalt sig.[1])

Ut av den store glæde som vissheten om hans rette kald gav ham, skrev han sine humoresker og tilegnet dem Nordraak. Menuetten blandt dem med sit tema:



minder saa sterkt om en springar fra Trøndelag:



Al - le mann had-de fo-ta; min mann had-de in-gen . . .

at der vel neppe kan være tvil om en nær sammenhæng. Eksemplet er karakteristisk for Griegs senere forhold til folkemelodien. Snart benytter han den uforandret, men med ny og overraskende, forklarende harmonisering, snart lar han sig inspirere av den, utvikler videre kjernen i den, ja løsriver sig tilsynelatende ganske fra den, naar han er „bragt i aande". Den er ofte hans emne, eller hans utgangspunkt, og altid er den hans muse.

I denne gjærings- og grotid falder ogsaa hans forlovelse med sit søskendbarn Nina Hagerup, som han traf i Kjøbenhavn. Hun er født i Bergen 1845 som sønnedatter av Edvard Hagerup, Edvard Griegs morfar.[2]) Nina hadde

[1]) I privatbreve til sin amerikanske biograf H. T. Finck har han to gange beklaget at han skulde ha uttalt sig saa respektløst om Gade. „Jeg er mig ikke bevidst nogensinde at ha uttrykt denne anskuelse i saa krasse ord", siger han. „Og jeg sætter Gade i hans bedste verker altfor høit, og er ham altfor meget skyldig til at jeg skulde medvirke til at utkolportere en saa pietetsløs opfatning. Derfor: bort med det!" Men som Mr. Finck ganske rigtig bemerker: der er ingen grund til at ta citatet bort; for enten Grieg har uttalt det saadan eller ei, saa viser Gade større paavirkning av Mendelssohn og andre tyske komponister end av den skandinaviske folkemusik.

[2]) Hendes mor, berømt dansk skuespillerinde, var først gift med teaterchef Werligh. Efter hans død overtok hun selv styret av teatret, men forlot atter dette efter sit egteskap med Herman Hagerup.

bodd i Kjøbenhavn fra sit 8. aar. Hendes medfødte dramatiske begavelse har i høi grad bidrat til den udmerkede maate hun i sin tid foredrog sin mands sange paa.

Sammen med Nordraak, Hornemann og Matthison-Hansen stiftet Grieg her vinteren 1864—65 konsertforeningen „Euterpe" til fremførelse av unge nordiske (!) komponisters verker. Nordraak og Grieg dirigerte vekselvis. — „Nordisk" — „nordisk skole" — med „front mot skandinavisme" — uttrykkene er uklare. Ja, saa sent som i opus 17 kalder Grieg norske danser og folkeviser for „nordiske". Men „Euterpe" blev ikke gammelt, og Grieg ophørte med benævnelsen „nordisk" paa norsk musik. Da han i 1892 fik opfordring fra dansk hold om at skrive musik til en del av Øhlenschlägers „Baldur hin Gode", svarte han at „foreløbig faar det ligge . . . Det er jo saa at mit syn . . . specielt paa det nordiske ikke er saadan som i gamle dage . . ."

N. W. Gade.

Sommeren 1865 tilbragte Grieg i Rungsted hos digteren Benjamin Feddersen.

„Enten det nu var de fortryllende omgivelser eller den styrkende luft som inspirerte mig, skal være usagt", fortæller Grieg [1]). „Nok er det: paa 11 dage hadde jeg komponert min pianosonate og snart efter ogsaa min første fiolin-sonate. Jeg tok dem begge med til Gade ute paa Klampenborg. Han saa dem igjennem med behag, nikket, klappet mig paa skulderen og sa: „Det er s'gu kønt. Nu skal vi gaa dem nøiere efter i sømmene". Saa steg vi op en smal brat trap til Gades arbeidsrum, hvor han satte sig ved sit flygel og spillet med absolut inspiration. Man hadde ofte sagt mig at naar Gade var inspirert, drak han vand i store mængder. Den dag tømte professoren fire store karafler . . ."

Vinteren 1865—66 var Grieg i Rom, hvor han bl. a. komponerte sin konsertouverture „I høst" (opus 11). Et større parti av den er identisk med sangen „Efteraarsstormen" (av opus 18), som Schjelderup vistnok med rette regner som det primære. Og at den som den nu foreligger, er et resultat av senere overarbeidelse, kan heller neppe være tvilsomt.

Efterretningen om Nordraaks død i Berlin (20. mars 1866) rammet Grieg som et haardt slag; og da han dertil blev sterkt angrepet av romersk feber, syntes baade hans legemlige og aandelige motstandskraft brutt. Som ved et under stod han krisen over, og komponerte sin „Sørgemarsj over Nordraak", som han bestemte skulde spilles ved hans egen likfærd — til et vidnemaal om Nordraaks store indflydelse paa hans utvikling.

[1]) I et interview meddelt av the Rev. W. A. Gray i „The Woman at Home" 1904.

Først i mai blev han sterk nok til at forlate Rom. Sommeren over var han atter i Kjøbenhavn, og fra høsten 1866 av er hans egentlige lære- og vandre-aar forbi, og han tar fast bopæl i Norge.

Endnu et eksempel paa Griegs „front mot Gades skandinavisme" maa her meddeles. Den første sonate vandt Gades varme anerkjendelse; den anden derimot (i g-dur) fandt han for norsk. Efter den første fremførelse av denne sonate i Kjøbenhavn, kom Gade ind i kunstnerrummet og sa: „Kjære Grieg, den næste sonate maa de virkelig gjøre mindre norsk!" Grieg var i en trodsig sindsstemning og svarte: „Tvert imot, herr professor; den næste skal bli endnu mer norsk!" — „Da jeg viste Gade partituret til min ouverture „I høst", rystet han paa hodet: „Nei, Grieg, dette duer ikke. De maa gaa hjem og skrive noget bedre." Jeg blev rent modløs over denne dom! Men snart efter fik jeg en uventet opreisning. Jeg arrangerte ouverturen for firehændig piano og sendte den til Stockholm, hvor det musikalske akademi netop hadde opsat en prisbelønning for den bedste ouverture. Dommerne tilkjendte mig prisen, og Gade var en av dem. Enten maa han ha glemt stykket i mellemtiden, eller ha været i svært daarlig lune den dag jeg viste ham det."

Hans kompositioner indtil denne tid viser en rask vekst og modning. Blandt sangene er de tidligere sterkt akademiske og lite personlig farvede. Først med opus 5 kommer der fart og glød over dem. Skjelmsk er „To brune øine", og fyrig „Jeg elsker dig". Av pianostykkerne kan de „poetiske tonebilleder" regnes som forløpere for de senere saa berømte „lyriske stykker". Og skillet blir sat av „Humoresker" (opus 6), hvor der til det personlige præg kommer ogsaa den særnorske klang. Nu faar han mod ogsaa paa sonateformen, som Leipzig-tiden hadde git ham slik avsmak paa. Pianosonaten er et dygtig arbeide med kraftige temaer; særlig yndet er den blide menuett. Og den første fiolinsonate (opus 8) sprudler av liv og lune, stundom med et vemodig islæt. Et rikere følelsesliv forraader den anden (opus 13), snart jublende kaat og vild, snart fortvilet sørgende. Den er ogsaa nationalere.

Ungdomsbillede av Grieg.

Endelig opnaadde vort fædreland den lykke at kunne hilse sin store søn velkommen hjem for længere tid, ja — bortset fra kortere reiser — for resten av hans levetid.

Noget av det første Grieg gjorde efter at ha bosat sig i Kristiania, var at gi en konsert — „den første hos os med udelukkende norsk program". Selv spilte han piano, hans kjæreste sang, og fru Normann Neruda spilte fiolin. Møtet med puplikum var det hjerteligste. Han blev straks valgt til dirigent i det philharmoniske selskap, og fik desuten elever nok. 11. juni 1867 giftet han sig.

Da Johan Svendsen den 12. oktober s. a. holdt sin første konsert efter sin hjemkomst fra Leipzig, skrev Grieg i „Aftenbladet" en begeistret anmeldelse — en „nobel og vakker velkomsthilsen til en kunstbroder, for hvem han allerede dengang næret den varmeste sympati og beundring" (Grønvold).

Av venner hadde Grieg ellers ikke mange. Stor pris satte han paa Halfdan Kjerulf, som forresten allerede lutet mot sin grav. Anderledes opkvikkende var imidlertid samværet med Bjørnson, naar denne en gang imellem var hjemme.

Ungdomsbillede av Nina Grieg.

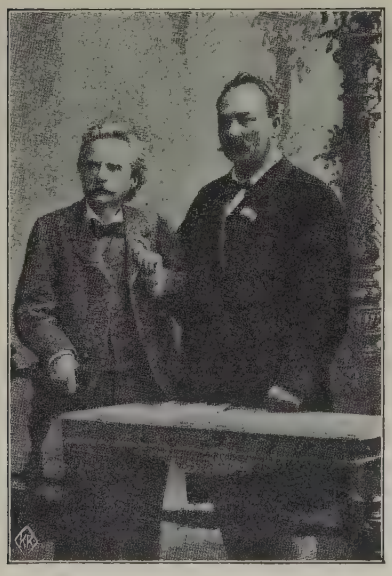
„Det var en julekveld 1867 hos Bjørnsons i Kristiania", fortæller Grieg [1]). „. . . Min hustru og jeg var, saavidt jeg erindrer, de eneste gjester . . . Jeg hadde foræret ham det første hefte av mine netop utkomne „lyriske smaastykker". Blandt disse findes et med overskrift „Fædrelandssang". Denne spilte jeg for Bjørnson, der likte den saa godt, at han fik lyst til at skrive tekst til den. Glad blev jeg . . . Dagen efter møtte jeg ham . . . i fuld skaperglæde: „Det gaar udmerket! Det skal bli en sang for hele Norges ungdom. Men der er noget i begyndelsen jeg endnu ikke har faat fat paa. Et bestemt ordtak. Jeg føler at melodien fordrer det, og jeg gir mig ikke paa det. Det kommer nok". Saa skiltes vi. Næste formiddag, som jeg sat oppe paa min kvist i Øvre Voldgate og gav pianotime til en ung dame, hører jeg det kime ute paa entrédøren, som skulde hele ringeapparatet ramle ned. Derefter et bulder som av indbrytende vilde horder, og et brøl: „Fremad!" Fremad! Hurra! Nu har jeg det! Fremad!" Min elev skalv som et aspeløv! Min hustru i sideværelset var vetskræmt. Men da saa døren fløi op, og Bjørnson stod der, glad og straalende som en sol, da blev der almen jubel. Saa fik vi høre det skjønne, netop fuldbaarne digt:

„Fremad! Fremad!" Fædres høie hærtak var;
„Fremad! Fremad!" Nordmænd, ogsaa vi det tar!"

Bortset fra saadanne lysglimt var det trangt og trist mangen gang for Grieg i denne tid, stort set alene som han stod i kampen for at høine og utvikle musiklivet i Kristiania. Svendsen var utenlands; Kjerulf døde. En datter blev imidlertid født i 1868 til usigelig glæde for Grieg, som var svært glad i barn.

[1]) „Med Bjørnson i gamle dage" i „Festskrift i anledning av B. B.s 70-aars fødselsdag". Der staar feilagtig aarstallet 1868.

I sommerferien rystet han hovedstadens støv av sine føtter, og komponerte i den danske landsby Søllerød sin berømte pianokonsert i A-moll (opus 16). Denne er et storverk av den 25-aarige komponist, om den end ikke kan maale sig med enkelte andre av denne art; den robuste kraft som trænges til et saa stort anlagt verk, var det ikke let for Grieg at opdrive. Men vi glæder os saavel over de uttryksfulde temaer og deres lykkelige anvendelse, som over det individuelle særpræg og den selvstændige rolle han har forstaat at gi baade solo og orkester, saa at ingen av dem synker ned til bare tjenerstilling.



Grieg og Svendsen i 1898.

Like over nyaaret bragte posten følgende brev:

„Det er mig en sand tilfredsstillelse at uttrykke for Dem, min herre, den oprigtige glæde som gjennemlæsningen av deres sonate (opus 8)[1]) har voldt mig. Den vidner om et sterkt, dyptænkt, opfindsomt kompositionstalent av usedvanlig art, som alene trænger til at følge sin naturlige vei for at naa høit. Jeg føler mig overbevist om at De i Deres fædreland vil finde den tilslutning og paaskjønnelse som De fortjener; den vil visselig heller ikke utebli andre steder. Og skulde De komme til Tyskland denne vinter, indbyder jeg Dem hjertelig til at stanse en stund i Weimar, saa vi ret kan lære hinanden at kjende. Motta bevidnelsen om min høiagtelse.

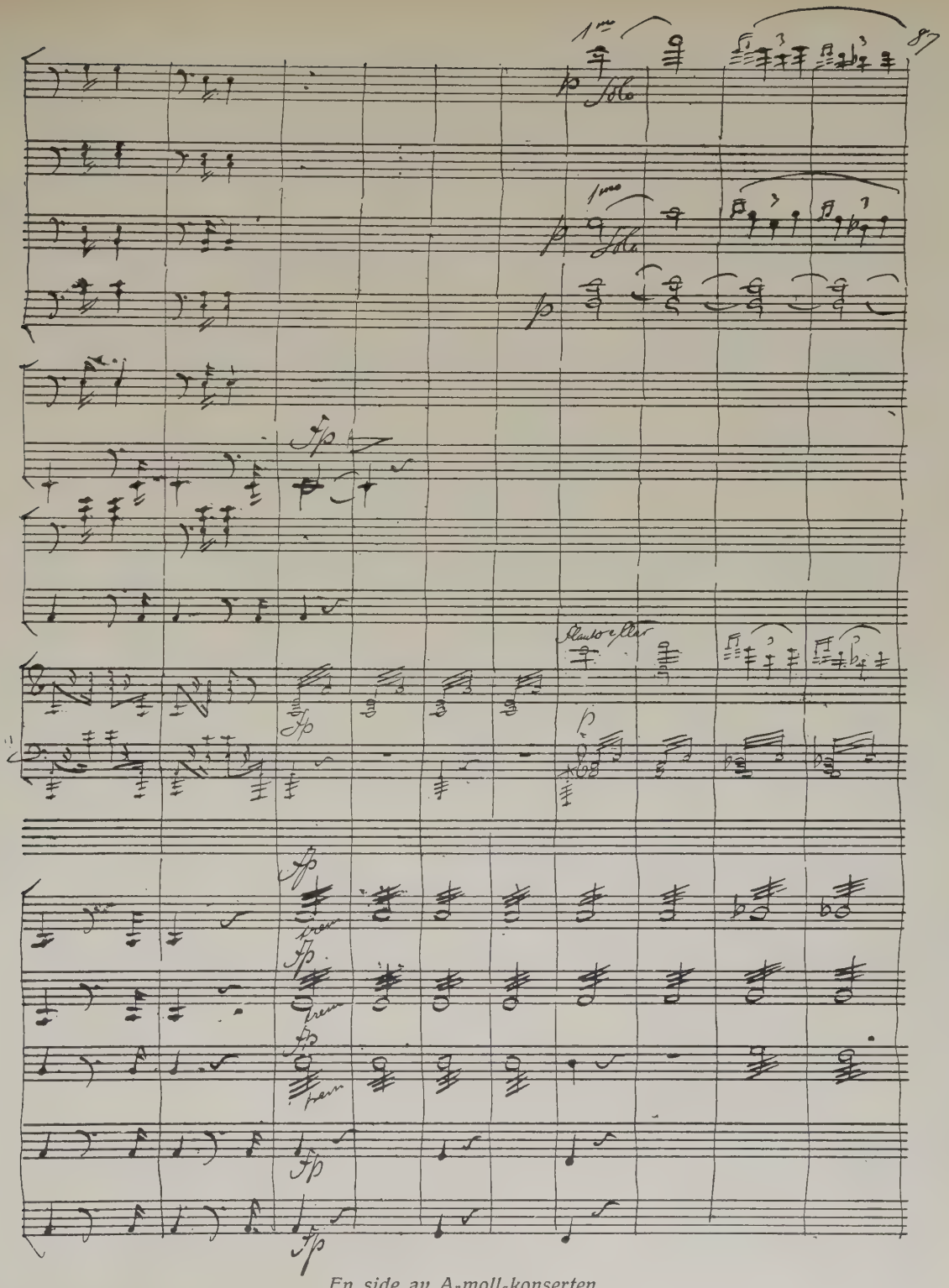
Rom, 29. december 1868. *F. Liszt.*"

Man kan tænke sig, hvad værd dette brev hadde for Grieg. „Naa, der blev gammen! I juletræet, hvor lysene nylig var brændt ned, kom der nye lys, og det hele fremtryllet et billede utover forløsende vaar med deilig sommer efterpaa."

Ikke mindst paa grund av dette brev opnaadde han offentlig reisestipendium. Han længtet ut for en stund til større forhold. Kristiania hadde tapt meget av sin tillokkelse for ham. Ogsaa fordi barnet døde efter et aars levetid.

Høsten 1869 drog saa Edvard og Nina Grieg til Rom for at træffe Liszt. Og om de to sammenkomster de der hadde med den store pianist og toneskald, har Grieg (17. februar og 9. april 1870) til forældrene skrevet et par høist interessante breve, som det imidlertid vil føre for vidt at citere her. En liten smakebit fra hvert av brevene maa likevel komme med.

[1]) Grieg hadde ikke sendt ham den eller nogensomhelst av sine kompositioner.



En side av A-moll-konserten.
(Manuskriptet i „Norsk musikbibliotek")

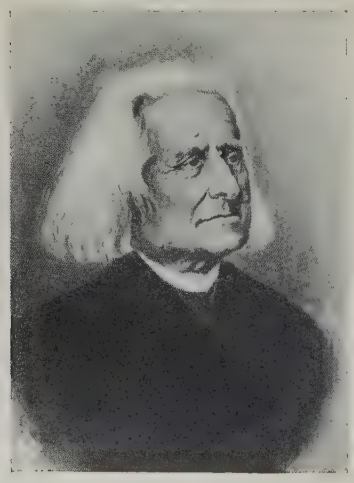
„. . . jeg valgte menuetten av humoreskerne. Da jeg hadde spillet de første 8 takter, og repeterte dem, sang han melodien med, og gjorde det med et uttryk av en viss heroisk kraft i sin gestus, som jeg meget godt forstod. Jeg merket nok at det var national-eiendommeligheten der tiltalte ham. Dette hadde jeg anet i forveien, og hadde derfor tat saker med, hvori jeg hadde forsøkt at anslaa nationale strenge . . .“

„En rent guddommelig episode maa jeg ikke glemme. Henimot slutningen av finalen (av pianokonserten) gjentages, som I vil erindre, 2. tema i et stort fortissimo. I de allersidste takter, hvor temaets første triols første note gis forandres til g i orkestret, mens klaveret i en vældig skalafigur gjennemfarer hele sin rækkevidde, stanset han pludselig, reiste sig i hele sin høide, forlot klaveret, og skred med drabelige teaterskridt og hævet arm gjennem den store klosterhall, idet han formelig brølte temaet. Ved det omtalte g utstrakte han som en imperator bydende sin arm og ropte: „g, g, nicht gis! Famos! das ist so echter schwedischer Banko!“ . . .“

Med al sin beundring for piano-konserten, var Liszt likevel ikke helt fornøiet med orkesterpartituret til den. Han foreslog enkelte forandringer, som komponisten lot sig forlede til at følge. Grieg hadde nemlig paa denne tid liten tiltro til sin egen instrumentationsevne — forsømt som den var blit under Leipzig-tiden. Grieg gik likevel senere tilbake til den oprindelige form i flere punkter. (Det vakre andet tema i første sats hadde Grieg lagt i celloerne, mens Liszt foreslog trompeten — karakteristisk for dem begge).

Grieg bevarte altid en dyp taknemmelighet overfor Liszt, som saa hjertelig og uforbeholdent kom ham imøte da han mest trængte til det. Han tilegnet ham da ogsaa sit næste større verk „Foran Sydens Kloster“.

Denne høst stiftet Grieg „Musikforeningen“ i Kristiania og ledet den i 4 aar. Fra 1872 var Johan Svendsen medstyrer, og fra 1874 til 78 styrte Svendsen alene.



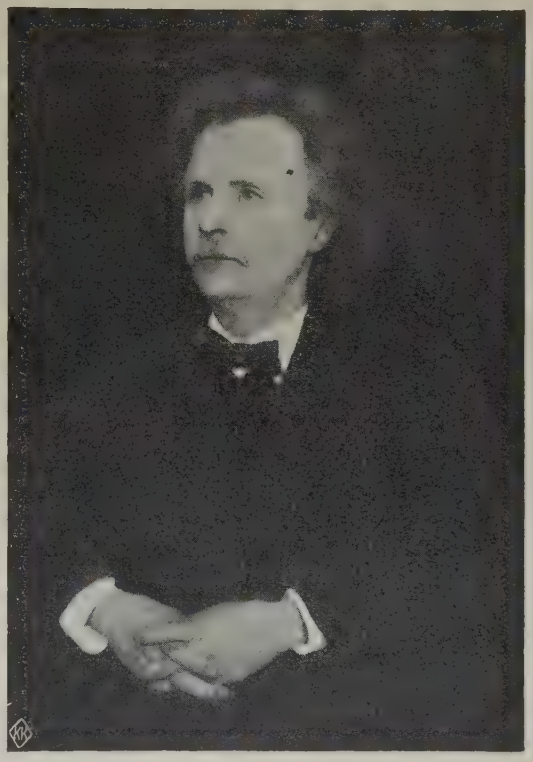
Franz Liszt.

Det er av stort værd for en komponist at ha inspirerende tekster at bygge sit verk paa. Hvad Bjørnson og Ibsen har været for Grieg i denne henseende, kan neppe vurderes for høit.

For først at dvæle ved Bjørnson, kan man mindes at hans „Serenade til Welhaven“ fremkaldte hos Grieg den vakre kvartet-komposition som sammen med „Fremad“ hyldet den „ludende sanger“ i 1868. Her synes han at bygge videre paa den av Kjerulf utviklede mandskor-teknik. I denne sammenhæng kan man og mindes den forøvrig noget tunge „norske sjømand“. Eiendommelig er den politiske stridssang „Hvad siger de dog om dig, du evig unge mor?“ som næsten graater av

sinne over svenske overgrep. Det mesterlige i utformningen stemmer ellers godt med at den er blit til i en senere periode.

„Arnljot Gelline" kom i rette tid til at gi Grieg impulser til det til Liszt dedicerte verk, som nyter en saa fortjent yndest. Forspillet synes illustrere „han tok mig, men jeg græd" — Arnljots fyrige bønner, og Ingegjerds protest. Fin er karakteristikken av hvorledes den verdensforsagende nonne faar en varmere og høiere klang i stemmen ved spørsmaalet: „Din ven, hvordan var det du tapte ham?" At nonnekoret har den rette karakter, derfor taler at det særlig grep det franske publikum ved den berømte konsert i 1903. Dernæst maa — foruten nogen romancer (fra „Fiskerjenten") — nævnes melodramaet „Bergljot" og musikken til „Sigurd Jorsalfar". Det første er ikke frit for wagnerske ingredienser, men stort set originalt og virkningsfuldt, det sidste er mer selvstændig og i høi grad dramatisk. Musikken har mægtig bidrat til at det er blit det „folkestykke" digteren ønsket. Interessant er det at se, hvor nøie komponisten har fulgt anvisningerne i teksten, f. eks. i „Borghilds drøm". Av marsjene er særlig den sidste stolt og festlig; det yndige mellemstykke er vistnok senere tilsat. De to kvad er av stor virkning.



Grieg, efter maleri av frk. Leis Schjelderup.
(I Bergens museum).

Grieg fik bare vel en maaned til at skrive og instrumentere musikken. „Men jeg hadde ungdommens elasticitet, og det gik". „Sigurd Jorsalfar" blev opført første gang 10. april 1872 paa Christiania Theater.

„Opførelsen fandt sted som bestemt, men — uten Bjørnson", fortæller Grieg. „— Saa oprandt den 17. mai 1872. Stykket var ansat til dagen. Jeg overtalte Bjørnson til at overvære forestillingen . . . Der var propfuldt fra gulv til tak . . . Det var ikke altid lystelig for komponisten at lytte til den musikalske gjengivelse oppe fra bredderne. Hammer var jo en talent-

fuld skuespiller. Her skulde han som skald imidlertid ogsaa være sanger. Han gjorde sit bedste. Men da han holdt paa med Kongekvadet, hadde jeg en sterk følelse av ubehag, der steg til saadanne ørenkvaler, at jeg helst vilde gjemme mig væk, og instinktivt mer og mer bøiet mig fremover. Til slut var jeg kommen saa lavt ned i sætet, at jeg, støttende mig paa albuen, kunde holde haanden for ansigtet . . . Pludselig gav Bjørnson mig et noksaa ublidt dult og hvisket: „Sit ordentlig!“ Jeg fôr op som stukket av en hveps, og sat fra nu av i ulastelig ubevægelighet paa forundringsstolen like til slutten. Men da brøt syttendemai-jubelen løs for alvor . . . Ja, det var en tid! Tak for den, Bjørnson!“

Efter en opførelse av „Foran Sydens Kloster“ sa Bjørnson, fuld av begeistring, at han maatte skrive en operatekst til Grieg. Snart efter (i 1873) fik denne ogsaa ganske rigtig første del av „Olav Trygvason“ og gik straks igang med den. Men der kom en knute paa traaden, og samarbeidet ophørte. Det hele er blit til bare et fragment, noget som vi høilig maa beklage, da der er megen god og dramatisk musik i det. Noget av det mesterligste er her „tids-koloritten“, om man kan bruke dette uttryk; man synes at bevæge sig i en saa at si „før-musikalsk“ tid, samtidig med at de moderne krav er tilfredsstillet. Enkelte skjæmmende flekker er der likevel, særlig i slutningen. Teksten faar vel bære skylden for de døde punkter; de vilde visselig ved fortsat samarbeide været utbedret.

„Landkjenning“ er efter tekstindholdet en fortsættelse av opera-fragmentet. Intet skjæmmer dette praktstykke, som med rette stadig har en fremskutt plads paa vore korprogrammer.

Naar vi vender os til Griegs samarbeide med Ibsen, forbauses vi over hvor fuldstændig hans lyre er omstemt i samklang med dette digtersind, som er saa ulikt Bjørnsons. At komme f. eks. fra de tændende kvad i „Sigurd Jorsalfar“ eller Olavs bøn i „Landkjenning“ til den tunglyndte sjæleanalyse i sange som „Borte“, „Spillemænd“ eller „En svane“, det er som fra „vaarens blomsterveie“ at træ ind i „den midnats-mørke schakt“. Begge arter er like godt utført, saa man ikke skal ha let for at si hvilken av de to digtere han snarest og dypest blir inspirert av.

Bjørnson og frue og Grieg og frue.

Tanken om en opera „Fjeldfuglen“ blev snart opgit. Istedet

blev det „Peer Gynt" som gav de musikdramatiske opgaver. Opfordringen kom fra Ibsen i januar 1874, og sommeren 1875 var musikken færdig. Megen tid gik — som rimelig kan være — med til at fastsætte den beskjæring og omordning av teksten som maatte til.

Henrik Ibsen.

En lykkelig opfindelsesevne har staat komponisten til raadighet saa at si gjennem hele dette store verk. Litt wagnersk motiv-anvendelse finder man til dels. Særlig er ouverturen med de skiftende temaer karakteristisk for Peer's indholdsløse og upaalidelige person; og „keisermotivet" vender virkningsfuldt tilbake i forvrængt form i bruderovet. Storm-motivet minder noget om „Den flyvende hollænder". Men altid finder han de mest uttryksfulde midler for sit formaal, og særmerker like overbevisende saavel underjordisk som arabisk musik, foruten den norske folketone. Særlig er de to Solveigsange rene perler. Den førstes vakling mellem høi og lav ledetone synes at bero paa iagttagelser av vore nationale melodier. Og vuggevisen utøver i den sterke stigning mot slutten en virkning paa tilhørerne, som det sjelden falder i en komponists lod at fremkalde.

„Peer Gynt" med Griegs musik blev fremført i Kristiania første gang 24. februar 1876 under stormende begeistring; stykket gik 36 ganger i det aar. Ogsaa i andre skandinaviske byer er det spillet. Dette verk har mægtig bidrat til at gjøre Griegs navn kjendt i utlandet.

I 1893 foreslog Ibsen Grieg at komponere en opera paa grundlag av „Hærmændene paa Helgeland". „Bare jeg var frisk", svarte han. Han syntes ikke han paa den tid magtet et saa stort verk.

Grieg har som før nævnt skrevet flere sange til Ibsen'ske tekster. I „Spillemænd" (som lider av en sekvensformet stigning) gjør han i Liszt's maner et fortvilet harmonisprang for at redde sig hjem igjen; den brede utklingen efter vendepunktet er av rystende tragik. „Se, Marie", har noget instrumentalt over sig, litt bølgeskvulp; stemmeføringen i „Borte" minder i sin renhet om „Aases død", mens „En svane" virker ujordisk, ætherisk. „Margretes vuggesang" av „Kongsemnerne" er en dypt følt tolkning av moderkjærligheten.

Men som før berørt: mer end av Bjørnson og Ibsen er Grieg inspirert av den norske folkemelodi. Den kilde han mest øste av, var Lindemans utgave. Der er f. eks. hans 25 „Nordische (!) Tänze und Volksweisen", — norske allesammen, Saaledes er „Geistliches Lied" salmen „Naar mit øie" (fra Hitterdal); „Kuhreigen" er „So lokkar me over den myra" (fra Valdres) o. s. v.

Edvard og Nina Grieg, efter Krøyers billede.

Særlig opmerksomhet fortjener hans Ballade i g moll „i form av variationer over en norsk folkemelodi" (vinteren 1874—75). Ved at slaa efter hos Lindeman finder vi at melodien er fra Valdres og heter „Den nordlandske bondestand". Teksten er kanske ikke uten sit værd; den gjengives derfor her:

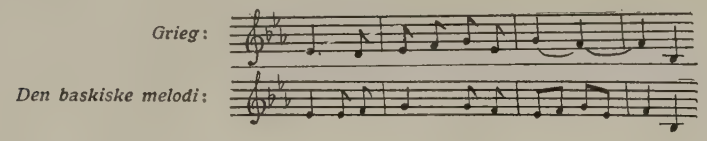
Eg kann so mangen ein vakker song
um fagre land uti verda;
men aldri har eg no høyrt ein gong
dei song um det oss er næra.

Og derfor vil eg no prøva paa
aa gjer' ei vise, so folk kan sjaa
at og her nora kann vera bra,
um det foragtast der søre.

Har vi ikke her programmet for Griegs hele virksomhet? — Efter at ha git det tungsindige tema en genial harmonisering, fører han det over i vide fantasier, indtil seiers-vissheten bryter igjennem efter en haard sjælekamp; temaet vender tilbake i brede klange i dur. Man synes høre koralmusik: „Hvad kan os komme til for nød". Naar den saare folkemelodi fyldes med alt dette indhold, blir der en spænding som truer med at sprænge formen . . . man røres til taarer.

„Album for mandssang" er i sin helhet bearbeidelser av folketoner. De fleste er kjendte træffere. Med mesterhaand fører han røsterne, og klangen er utarbeidet med kræsen kunst og genial sans for tonematerialets egenart og ydeevne. Hvor lyrisk slynget er ikke stemmerne i „Jeg lagde mig" eller i „Den største daarlegheit" eller i „Torø liti"! Og for en kraft i „Rotneims Knut"! „Kvaalins halling" har som de „norske danse" et virkningsfuldt mellemparti i moll. Ved et merkelig tilfælde minder det sterkt om en tirade av en baskisk

folkemelodi (Histoire de la chanson populaire en France par J. Tiersot, Paris 1889, s. 30). Man merke sig at likheten ikke bare er melodisk, men ogsaa konstruktiv, idet begge bevæger sig fra moll til den paralelle dur i det tilsvarende avsnit (som er av like stor længde):



Nogen paavirkning kan der ikke godt være tale om, da Tiersots verk kom ut flere aar efter mands-sangalbumet. Men eksemplet viser, hvor godt Grieg har levet sig ind i den folkelige syngemaate.

En ting til beundrer vi i dette kor-nummer: komikken. Mens denne nærmest er ufrivillig i „Han Ole“ og „Fanteguten“, mer villet i „Gaar eg ut ein kveld“ og „Brumbrasken“, er den rent uimotstaaelig i „Kvaalins halling“; hertil bidrar ogsaa den umulige tekst: „suttam“ o. s. v.

Litt maa vi og stanse ved „Deiligste blandt kvinder“. Her har en yndig østerlandsk blomst forvildet sig ind i den norske urtegaard. Man læse Salomos Høisang 5, 8—9: (Sulamit): „Jeg besværger eder, I Jerusalems døtre, om I finder min elskede, — hvad skal I fortælle ham? — At jeg er syk av kjærlighet“. — (Jerusalems døtre:) „... Du deiligste blandt kvinderne, hvad er din elskede fremfor en anden elsket . . . at du saaledes besværger os?“ —

Saa dramatisk som bearbeidelsen virker, set ut fra denne forutsætning, kunde man ønske at forsterke dette indtryk ved at betragte den som skrevet for kvindestemmer. Den ene efter den anden av Jerusalems døtre henvender sig til Sulamit, og tilslut stiger der et samstemmig rop: „Deiligste blandt kvinder!“ De dype spørgende røster i anden del, efterfulgt av de vuggende høiere, fremtryller likesom for vore øine hele den nysgjerrige pikeflok.

Grieg 1882.

Mest skattet er dog den værdige og vakre bearbeidelse av „Den store hvide flok".

I de 4 norske danse (bearbeidet for piano) finder vi bl. a. den festlige Sinklars-marsj (fra Vaagaa). Stateligst er imidlertid nr. 4 med det herlige moll-parti.

I denne sammenhæng maa vi ogsaa nævne de yndede „Folkelivsbilleder" med efterligning av nationalmusikken. (Andre verker av lignende art vil bli omtalt i det følgende).

Efterhaanden var Griegs ytre livsvilkaar blit lysere. Og da han fra 1874 hadde offentlig komponistgage, kunde han siden helt ofre sig for sit kald. Vaaren 1877 flyttet han til Lofthus i Ullensvang.

„En mindeværdig dag", skriver Sara Bull, „var, da (i 1879) en flok venner reiste ind til Lofthus; dette sted burde gjøres udødelig (som Ole Bull sa til bønderne), fordi toneskalden Grieg hadde valgt at opholde sig der og skrive nogen av sine bedste verker. De var nu komne for at feire hans fødselsdag. Intet sted kunde være mer fortryllende, saa vidunderlig blandet var det skjønne og imponerende i naturen. Den lille stue paa ett rum, opført av komponisten for fuldstændig tilbaketrukkenhet, hang halvveis opefter en fjeldknaus nær fjorden. I lien ovenfor stod epletrærne i blomst omkring en gammel bondegaard, hvor gjesterne samlet sig. Nedefter den bratte fjeldside styrtet en herlig foss ikke langt borte, mens paa den anden side av den brede fjord skogklædte koller og stup steg til veirs, kranset av den vældige Folgefonn med sin evige sne. Dagen var saa vellykket som venskap, musik og vakre omgivelser kunde gjøre den".

Lofthus (Ullensvang).

I Lofthus-perioden (1877—85) var han — som ellers baade før og siden — ofte ute paa reise, baade i ind- og utland. I 1880 oplevet han den store sorg at Ole Bull døde. Hans tale ved sørgefesten gjør dem begge like stor ære. De to paafølgende vintre ledet han „Harmonien"s konserter i Bergen.

Denne periode betegner toppunktet av hans produktion; nu er han mesteren, den rene Orpheus. Total-indtrykket av hans

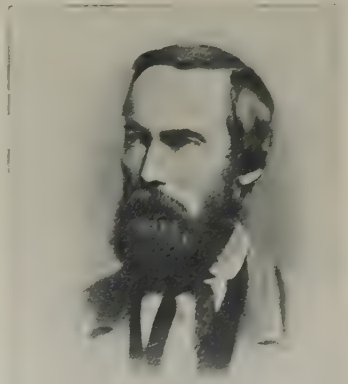
verker er genialitet, men blandet med sjælekamp av rent personlig art. Ser vi f. eks. paa strykekvartetten — som i sin tid blev regnet for omtrent like saa „gal" som Beethovens „gale" — saa blir vi slaat av det gjærende, oprørske indhold, som romancen dulmer for en tid. Den fører tanken hen paa „spillemænd".

Og „Den bergtekne" indeholder „draaper av mit hjerteblod" har komponisten selv sagt. Teksten er nogen stev fra Landstads folkevisesamling:

Eg for villt i veuskogen
kringum ein alvestein'e;
jutuldotteri narra meg;
eg fann inkje vegen heim.

Og hvor det graater, ja skriker, i linjer som disse:

Alle so heve dei makemann,
men ingen so heve eg!



A. O. Vinje.

Men saa fik han tak i Vinjes digtsamling; det var netop hvad hans saare hjerte trængte til. „Jeg kom i fyr og flamme av begeistring, da jeg vaaren 1880 blev kjendt med Vinjes poesier; de indeholder saa dyp en livsvisdom". [1]) Ja — neppe er vel en stor digter ellers blit mishandlet slik av sit folk som tilfældet er med Vinje. Men han hadde det store tilgivende hjertelag, hvor der „veks blomar i saaret".

Han (ɔ: Gud) veit, at um vi broder myrde,
det daa for Hans skuld alt vert gjort.

Det var lægedom og hugsvaling i denne vismands digtning.

Det er vanskelig at fremhæve nogen i denne mønstersamling. Paa en maate har Grieg imidlertid selv gjort det, idet han senere har bearbeidet „Hjertesaar" (Den særde) og „Sidste vaar" for strykeorkester. Likevel er flere av de andre like kjære for os, f. eks. „No ser eg atter" med den klare septemberhimmel fra „Ihr naht euch wieder", — eller „Guten":

I fall du ikkje sviken var
so mang ein gong
du kjærleik aldri sunge har
med rette song;
du paa ruinerne maa staa . . .

[1]) „I løpet av 8—10 dage komponerte jeg ikke alene de i 4. hefte utgivne sange, men ogsaa flere av den samme digter, som endnu ikke er trykt." (Brev til H. T. Finck).

Til 200-aarsfesten før Ludvig Holbergs fødsel (3. december 1884) skrev Grieg sin Holberg-suite for strykeorkester. Her er en rammende og yndefuld karakteristik av 1700-tallets aand og omgangstone; her er pudderparykker og krinoliner og baselemaner; men det samtidig sarkastiske og godmodige smil fra Nordens Moliére ligger bakom alt.

Bjørnson og Grieg paa Troldhaugen 1893.

Her høver det og at nævne hans Holbergs-kantate for mandskor (tekst av Nordahl Rolfsen). Den er ikke helt vellykket. Midtpartiet er svakt, og aapningsmotivet smaker av „Meistersinger"; men slutkoret viser os den egte gode Grieg.

Cello-sonaten, tilegnet den ældre broder John, er et eiendommelig verk. Den skal karakterisere broderen indtil portrætlikhet, som det har været sagt — lidenskabelig i vrede som i hengivenhet, paa bunden barnegod og — ulykkelig.

Der er noget vældig, imponerende ved Grieg i Lofthus-tiden. Fri for alt pligtarbeide er han sig selv og ingen ting andet. Han knytter traaden fra sine tidligere større verk, likesom fjeldtopper som roper til hverandre; pianokonserten, balladen faar nu sidestykker i næsten al hans produktion. Og blir den norske vinter ufyselig, tar han ut paa færd til blidere egne; savner han jevnbyrdig omgang i hjemmet, søker han den i de utenlandske musikcentra. At han var tilstede i Bayreuth ved generalprøven paa Wagners „Ring", er en selvfølge; han moret sig altid siden over den skjændepræken han da fik av mesteren. „En maa ikke ta det saa nøie; Wagner var overanstrængt og nervøs", sa Grieg. Og humør var der i Grieg. „En dag", fortæller Frank van der Stucken (det var i 1878), „gik vi i Leipzig og drev utenfor en delikatessehandel, hvor der i vinduet var utstilt alle slags lækre ting. „Nei for en ideel symfoni!" utbrøt Grieg, „hvor fuldkommen i alle detaljer, i form, i indhold og i instrumentering!"

„En gang", fortsætter den samme forfatter, „da Grieg konserterte i flere tyske byer, blev han av den regjerende hertug i en mindre stat indbudt til en visit. Under samtalen overrakte hertugen ham en orden. Komponisten sa bare „tak", og uten at avbryte samtalen, gjorde han anstalter til at — stikke dekorationen i en av baklommene paa sin snipkjole. Hertuginden som var tilstede, frelste den noget pinlige situation med stor takt. Hun kom smilende hen til Grieg

og sa: „Bedste herr Grieg, la mig vise dem, hvorledes man bærer en orden.“ Og med egne hænder fæstet hun den til hans kjoleopslag.

I 1885 forlot Grieg Lofthus og bygget sig istedet villaen „Troldhaugen“ ved Hop (nær Bergen). Klimaet var efterhaanden blit ham for barskt ved Sørfjorden. I dette nye hus hadde han siden sit hjem. Heller ikke her var veirlaget det bedste for ham; det stadige regn bragte ham mangen gang paa den tanke at flytte til Østlandet.

Naar man vet at han i studietiden i Leipzig fik en livsvarig helseknæk (han hadde siden den tid bare én lunge), maa man i høieste grad beundre hans energi, og forbauses over at han bevarte sin middagshøide saa længe.

Om end de tidligste verker fra Troldhaug-perioden endnu viser os komponisten i sin fulde kraft, indtræder der omsider en dalen i inspirationens flugt, avbrutt av enkelte lykkeligere perioder, da han atter er den gode gamle Grieg.

En herlig fiolinsonate (nr. 3, c-moll) slutter sig værdig til de to tidligere, men er endnu mer fyldt av et bevæget personlig sjæleliv. — Orkesterformen, som Grieg kan hænde hadde en viss respekt for, vender han sig nu til i en række bearbeidelser, enten av et git stof eller som en videreførelse av tidligere utilfredsstillende utformninger. Blandt disse kan nævnes „Bergljot“, „Olav Trygvason“, „Peer Gynt-suite“ I og II og „Sigurd Jorsalfar“. Fra Lindemans samlinger hentet han stoffet til sine 4 „Symfoniske danse“ for orkester. Om de end ikke kan maale sig i overlegen utførelse med de tidligere „norske danse“, naar han dog en mægtig patos i sit tonesprog i de to sidste. Yndig og morsom er hans stryker-bearbeidelse av „Kulokk“ og „Stabbelaat“.

Edvard og Nina Grieg i London 1888.

Griegs behandling av pianoet er interessant. Snart skriver han saa pianistisk som om de musikalske tanker ikke bare er tænkt for, men formelig *av* dette instrument. Og snart fremtryller han paa denne harpe klange

som minder om, ja synes at kræve de forskjelligste andre instrumenter. I mange av disse sidste tilfælde er da ogsaa enten han selv eller andre før eller senere gaat igang med orkestrationen.

Villa Troldhaugen.

Heftet med de 19 „norske folkeviser" er forblit i pianoform, mens den „gammelnorske romance med variationer" senere av komponisten er overført til orkesterformen (om dette verk sml. ogsaa s. 87 og 112 i 1. bind. Hans teknik er i stadig vekst, hvad enten det gjælder pianoet eller orkestret; saaledes er orkesterromancen — om end svak som komposition — en ren guldgrube av eiendommelige klangvirkninger. — Men ogsaa i denne periode naar han de største høider som sangkomponist. Blandt hans „Barnlige sange" er der perler (kfr. bind I, s. 85), om end somme kan være dygtig veslevoksne.

Bedst er han — iallefald som helhet — i „Haugtussa"-sangene. Dette Garborgs mesterverk vakte hos Grieg en begeistring som minder om den Vinje's poesier skapte. Til digteren skriver han bl. a.: „. . . Selve sproget er jo musik; det er deiligt at eie et sligt sprog for os komponister . . . Jeg kunde ønske at leve nogle slægtled senere, blot for at kunne være med og tale det norske maal, som jeg elsker med instinktets magt . . . Hvilken verden av ufødt musik!"

Det er som en ny verden aapner sig i disse sanges toner; vi er med én gang i Garborgs drømmeland:

Aa veit du den Draum, og veit du den Song,
so vil du Tonane gøyme.

Det er Griegs trollstilte fele, som her er ute igjen, men med bløtere klang end nogen gang før. Vi er i en anden verden; det er som tonerne kommer fra disige huldreverdener i sange som „Det syng" og „Veslemøy", mens barneglæden lyser frem i „Blaabærlid" og „Killingdans". I „Vond dag" og „Ved gjætslebekken" kommer sorgen tung og skjærende.

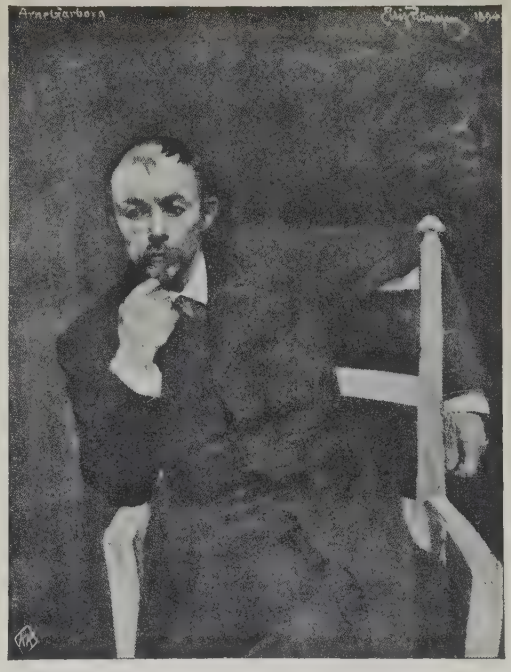
En behagelig og opkvikkende oplevelse var den store musikfest i Bergen, som han fik istand i forbindelse med utstillingen der i 1898. Det meste og bedste av moderne norsk musik blev der fremført, og begeistringen var vældig. Ellers konserterte han baade før og siden saa vel her hjemme som i utlandet (Paris, London, Wien o. s. v.), og hans position blev altid fastere.

I 1899 fik han opfordring fra Edouard Colonne om paany at komme til Paris og dirigere en konsert av sine egne verker. Det var netop i Dreyfus-sakens dage, og Grieg svarte nei (12. september).

Efter et nyt brev fra Colonne (30. september), svarer Grieg (4. oktober) bl. a.: „Da jeg skrev mit svar, var jeg paa landet, i digteren Bjørnsons gjestfrie hjem. Hele hans familie er, likesom min hustru og jeg, Dreyfus-venner . . . Den mand som oversatte mit brev til fransk, utbad sig tilladelse til at offentliggjøre det i „Frankfurter Zeitung". Jeg var da saa opbragt (dommen i Rennes var da netop fældt), at jeg sa ja . . ." Denne offentliggjørelse vakte en rasende storm av hat mot Grieg i Frankrige. „Jeg ønsker jeg kunde vise Dem alle de motbydelige brev jeg daglig faar fra Deres land", fortsætter Grieg, og citerer en tilskrift som „til den *jødiske* komponist E. G." Et av brevene fra Paris truer med at motta mig med fotspark i „den mindst ædle del av mit individ" . . .

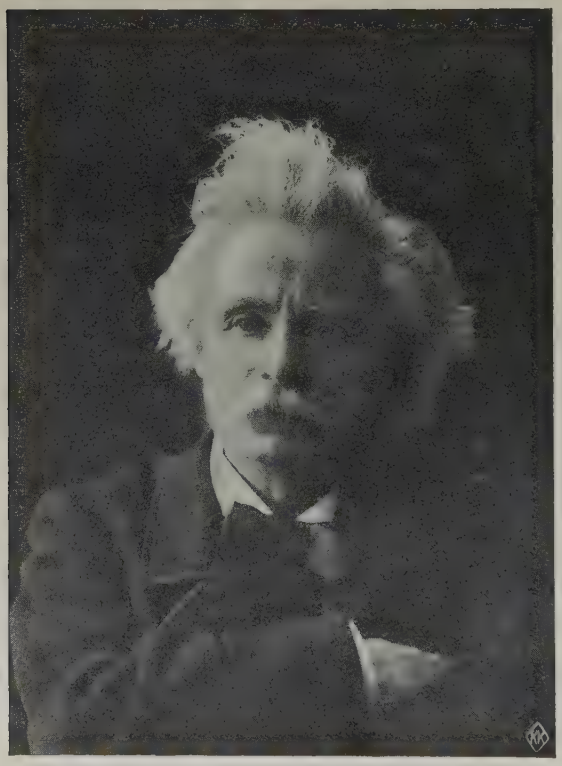
Tilslut uttaler Grieg ønsket om under roligere forhold at kunne følge indbydelsen. Denne anledning kom i 1903, da han fulgte Colonne's fornyede anmodning.

Châtelet-teatret var saa fuldt som aldrig før; folk i hundredevis slap ikke ind. Da Grieg viste sig paa dirigentpladsen, blev han hilset med en bifaldsstorm som varte i flere minutter. Derpaa begyndte hans fiender at pipe og trampe under høie tilrop: „Bed om forladelse! De har forhaanet Frankrige!" Grieg ventet rolig paa at larmen skulde lægge sig, da nye ovationer brøt løs fra venner og beundrere. Men før denne var forbi, hadde han løftet taktstokken, og ouverturen „I høst" klang for første gang for et fransk auditorium. Da efter dette stykke den samme strid blandt publikum syntes at ville gjenta sig, reddet en tilhører situationen, idet han ropte: „Vi applauderer bare kunstneren og den store komponist!" Resten av programmet blev git under stigende begeistring. Aviserne var rasende; men Griegs seier var uomtvistelig. „Tænk Dem", skriver han i et brev, „da jeg skulde stige i vognen, var der tredobbelt kordon av politi omkring den. Jeg følte mig som intet mindre end Cromwell — allermindst!"

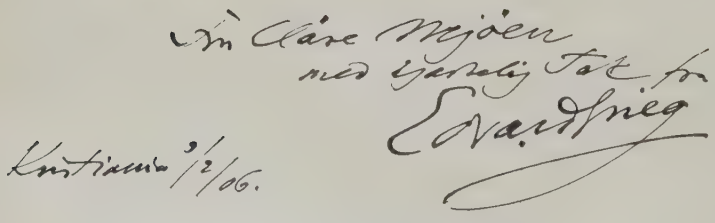


Arne Garborg.

Men livsaftenen tar alt til at kaste sine skygger foran sig. Et tilbud om at konsertere i Amerika maa han paa grund av svigtende legemskræfter avslaa. Han sender ut et og andet hefte romancer og sange eller lyriske pianostykker; disse kompositionsformer som han saa tidlig begyndte at dyrke, og som han naadde slikt enestaaende mesterskap i, de omgir ham nu som en æresvakt, følger ham til hans sidste stund.

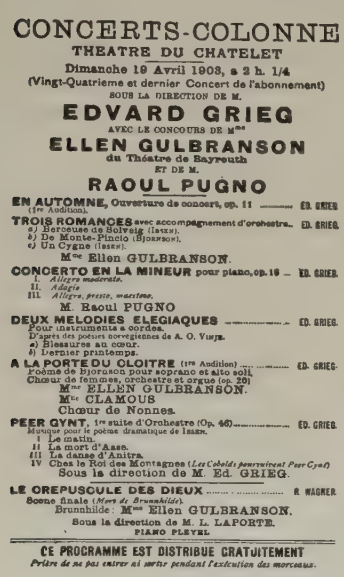


Av sange til Bjørnsons tekster maa bl. a. endnu nævnes den farverike „Fra Monte Pincio". Musikken til Drachmanns Reisebilleder bærer tildels præg av opera, noget som slet ikke vanklær dem. Den patetiske „Der skrek en fugl" (Krag) har lydefterligningen i forspillet, mens i Walthers „Nachtigall" den skjelmske sanger nynner fuglens strofe. „Julesne" er utilladelig wagnersk, mens den sterke stemning i „Mine roser mer ei gløde" forsoner os med veien om Bellman (drick ur ditt glas) til Händel. „Ved moders grav" (Benzon) fremkalder for tanken det tidligere motstykke „Ved en ung hustrus baare" (Monrad). Om end den sidstnævnte er mer svulmende, saa har til gjengjæld Benzons ord faat en saa meget inderligere tolkning. Med fuldendt mesterskap er den vare tekst deklamert. (En nærmere analyse baade av de her nævnte kompositioner og av andre som her maa forbigaaes, finder læseren i Gerhard Schjelderups bok „Edvard Grieg og hans verker").



Billede fra 1906,
med komponistens haandskrift.

Av „lyriske stykker“ har Grieg publisert hele 10 hefter. I disse yrer det med viser og hallinger og springdanser; der er bondemarsj og troldtog. En bred plads indtar tonemalerierne, slike som „Sommerfugl“, „Sylfide“, „Bækken“ og saa det berømte „Bryllupsdag paa Troldhaugen“. Stemninger som „I hjemmet“, „Til vaaren“, „Hemmelighet“ og „Erotik“ naar overmaade høit.


CONCERTS-COLONNE
THEATRE DU CHATELET
Dimanche 19 Avril 1903, a 2 h. 1/4
(Vingt-Quatrieme et dernier Concert de l'abonnement)
SOUS LA DIRECTION DE M.
EDVARD GRIEG
AVEC LE CONCOURS DE Mme
ELLEN GULBRANSON
du Théatre de Bayreuth
ET DE M.
RAOUL PUGNO
EN AUTOMNE, Ouverture de concert, op. 11 ... ED. GRIEG
(1re Audition).
TROIS ROMANCES avec accompagnement d'orchestre. ED. GRIEG.
a) Berceuse de Solveig (Ibsen).
b) De Monte-Pincio (Bjornson).
c) Un Cygne (Ibsen).
Mme Ellen GULBRANSON.
CONCERTO EN LA MINEUR pour piano, op. 16 ... ED. GRIEG.
I. Allegro moderato.
II. Adagio.
III. Allegro, presto, marziale.
M. Raoul PUGNO
DEUX MELODIES ELEGIAQUES ... ED. GRIEG.
Pour instruments a cordes.
D'apres des poesies norvegiennes de A. O. Vinje.
a) Blessures au coeur.
b) Dernier printemps.
A LA PORTE DU CLOITRE (1re Audition) ... ED. GRIEG.
Poeme de Bjornson pour soprano et alto soli,
Choeur de femmes, orchestre et orgue (op. 20)
Mme ELLEN GULBRANSON.
Mlle CLAMOUS
Choeur de Nonnes.
PEER GYNT, 1re suite d'Orchestre (Op. 46) ... ED. GRIEG.
Musique pour le poeme dramatique de Ibsen.
I Le matin.
II La mort d'Aase.
III La danse d'Anitra.
IV Chez le Roi des Montagnes (Les Cabales pourrissent Peer Gynt)
Sous la direction de M. Ed. GRIEG.
LE CREPUSCULE DES DIEUX ... R. WAGNER
Scene finale (Mort de Brunehilde)
Brunnhilde: Mme Ellen GULBRANSON.
Sous la direction de M. L. LAPORTE.
PIANO PLEYEL
CE PROGRAMME EST DISTRIBUE GRATUITEMENT
Prière de ne pas entrer ni sortir pendant l'exécution des morceaux.

Den parisiske konsertplakat fra 1903.

Da Johan Halvorsen hadde utgit de slaatter han skrev op efter Knut Dale i Tinn, tok Grieg straks fat paa denne hjemlige toneskat og bearbeidet den for piano. I et forord skriver Grieg: „... Hvem der har sans for disse klange vil henføres av deres store originalitet, deres blanding av fin og skjær ynde med djerv kraft og utæmmet vildhet i melodisk, som især i rytmisk henseende. De bærer præget av en likesaa dristig som bizarr fantasi, disse levninger fra en tid da den norske bondekultur var avstængt fra utenverdenen i de avsidesliggende fjelddale og netop derfor har bevaret hele sin oprindelighet. Min opgave ved overføringen til pianoet var et forsøk paa, gjennem, la mig kalde det stilisert harmonik, at hæve disse folketoner op til et kunstnerisk niveau . . .“

At en mand med denne forstaaelse av og respekt for slaattespillet retusjerer folketonen i dens egen aand, er oplagt; eiendommeligheten træder bare endda klarere frem. Naar man blandt disse 17 nr. tar for sig f. eks. „Myllargutens bruremarsj“, ser man straks hvor nænsomt bearbeideren har gaat tilverks. Og likevel med det herligste resultat.

Av lignende art er hans sidste posthume verk: „Fire salmer, efter ældre norske kirkemelodier, for blandet kor og baryton-solo. „Hvad est du dog skjøn“ fører tanken hen paa „Deiligste blandt kvinder“ (begge fra Raulandsstrand). Det gjælder ellers her ogsaa, at situationen

Fra Troldhaugen.

ikke blir klar; her burde være avvekslende kvinde- og mands-solo i en slags „stevjing“:

(Sulamit): Hvad est du dog skjøn,
ja skjøn, ja skjøn . . .
(Brudgommen): Du min Sulamit,
ja mit, ja mit . . .

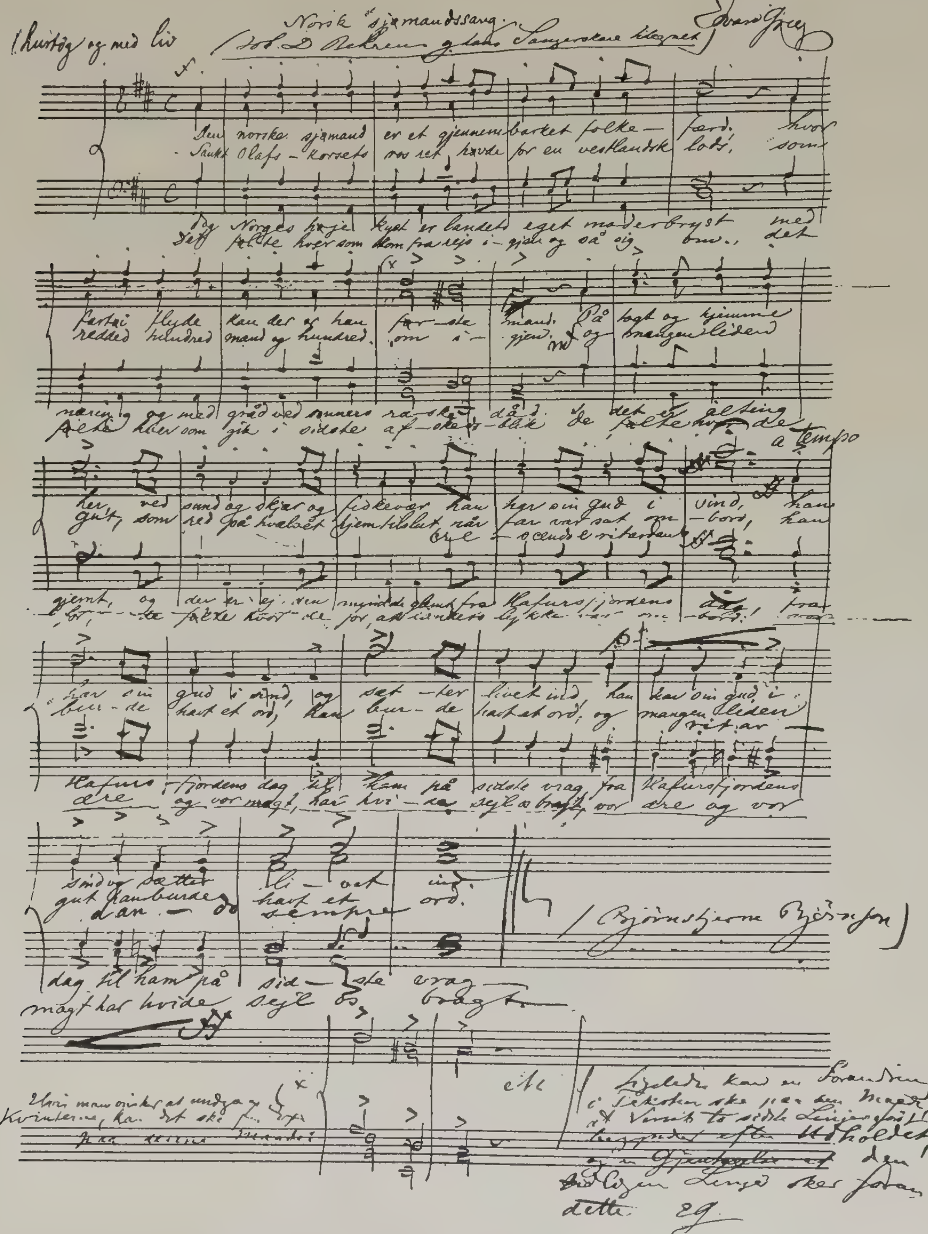
(Vil Grieg her opnaa den samme pikante virkning som Schumann i „Schön Rohtraut“ hvor han lar kvinderollen utføres av mandsstemmer, og omvendt? Eller vil han tilsløre den noget banale tekst?) Men naar man ser bort fra dette, maa man si, at rent musikalsk er et storslagent verk fremtryllet av folketonen. I mellempartiet av „Guds søn har gjort mig fri“ gjør han det halsbrækkende kunststykke at la soloen synge i dur, mens et mandskor akkompagnerer i moll. Efter en version av den yndede „I himmelen“ følger „Jesus Kristus er opfaren“, hvor Grieg i harmoniseringen mesterlig har truffet den duft av middelalder som melodien har.

Grieg paa dødssengen.

Godmodig kan Grieg skjemte over at inspirationen ikke længer saa villig tar bolig i hans skrøpelige kjøt. „Naar Pegasus ikke vil løpe, er den mere sta end et æsel“, skriver han i 1905. „Jo mere man slaar og hugger, des mere haardnakket rikker den sig ikke av flekken. Og da jeg er medlem av Dyrebeskyttelsesforeningen, føler jeg mig forpligtet til at skaane det arme dyr noget“.

Sin sidste konsert holdt Grieg i Kiel, 26. april 1907. Efter i Kristiania at ha feiret sin fødselsdag, drog han over land til Bergen og Troldhaugen. Sammen med Percy Grainger øvet han her til en stor musikfest i Leeds samme høst. Han kom likevel ikke længer end til sykehuset i Bergen, hvor han døde 4. september.

Ved sørgehøitideligheten blev bl. a. spillet „Sidste vaar“ og „Sørgemarsjen over Nordraak“. Foran hans likvogn blev Ole Bulls flag baaret. Mindekonserten


Norsk sjømandssang
Edvard Grieg
(Bjørnstjerne Bjørnson)
a tempo

i Nationalteatret i Kristiania blev en gripende stund. Bl. a. blev „Aases død“ og pianokonserten spillet; Torvald Lammers sang nogen av de bedste Vinje-sange. „Det gav kanske det mest træffende billede af hvad Grieg betyder som norsk (ikke nordisk) musiker for sine landsmænd“, skrev Otto Winter-Hjelm.

Hele den civiliserte verden stod i sorg ved Griegs baare. Han hadde kjæmpet Norge frem i den internationale bevissthet: hans ære var landets ære.

Ikke bare gjennem sine tonedigte har Grieg efterlatt det norske folk en renterik arv; hele sin formue (over en kvart million kr.) og sit bibliotek har han testamentert sin fødeby til fremhjælp av dens musikliv.

Erik Eggen.

Griegs grav ved Troldhaugen.

NORSK KORSANG

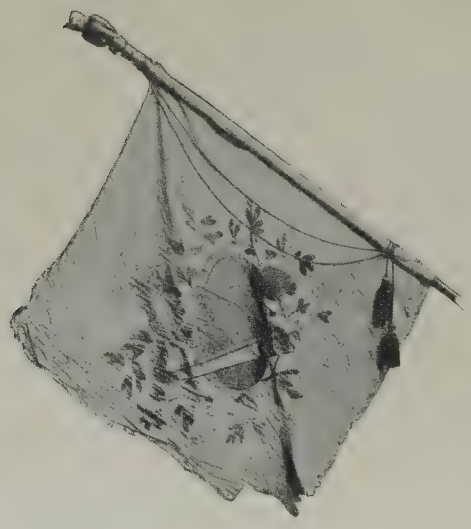
I. MANDSSANGEN

PAA hjemtur fra studentermøtet i Lund og Kjøbenhavn sommeren 1845 stiftet *Behrens* studentersangforeningen, den ældste av nu eksisterende norske mandskor. Svenskernes fortræffelige præstationer under møtet hadde umuliggjort nogen optræden av den for anledningen dannede lille kvartet. Men Behrens lovet sig selv at ved næste studentermøte skulde nordmændenes sang ikke savnes. Han blev da ogsaa norsk mandssangs ildnende sjæl. Efter studenterne fulgte handelsstanden og haandverkerne, de store stevner tok sin begyndelse, og snart dannet der sig sammenslutninger over det hele land.

Behrens's ældste kvartet.

Det er betegnende at vi kom med i denne bevægelse just i 40-aarene. Den nye kunstart hadde nemlig fra begyndelsen av sterke national-romantiske røtter. Mægtige kor av mandsstemmer hadde — mente man — en ganske særlig evne til at gi rammende uttryk for det folkelige, til at skildre den enkle naturfølelse og tolke nationale stemninger. Og netop i 40-aarene blev jordbunden særlig skikket for en omplantning av denne musik paa norsk grund. Den aandelige vaar som brøt frem med sansen for folkevisen, med naturfølelsen, trængte en tolker, og maaltrostens rolle i „det nationale gjennembrudd" blev overtat av mandssangen.

Og da vi saa kom med — 30 aar senere end vore frænder —, stod alt færdig til at gi kunstarten en god mottagelse. Vore digtere og komponister



Studentersangforeningens fane av 1856.

syntes bare at vente paa denne leilighet til sammen at utfolde en virksomhet som kom til at stille norsk mandssang paa en høi plads, ogsaa internationalt set. Og hele aarhundredet igjennem har mandssangen kunstnerisk og socialt spillet en stor rolle i vort land.

En lykke var det at den mand som blev den ledende, Johan D. Behrens, var saa alsidig utrustet for denne gjerning. Han blev den mønstergyldige dirigent, hvis virke skapte tradition, og hans organisatoriske evner satte ham i stand til at brede bevægelsen gjennem de sangerfester, som fik en stadig utvidet ramme. Men ikke mindst ydet han — som før nævnt — gjennem sine ypperlige utgaver av mandssange. Han egget den hjemlige komposition til virksomhet; omtrent alle tonedigtere av betydning hos os har betrodd mandskoret at tolke nogen av deres bedste inspirationer. Tænker vi paa navne som Reissiger, Kjerulf, Nordraak, Grieg, Haarklou og Selmer — vet vi alle hvilke skjønhetsværdier denne i sig selv unegtelig noget ensidige og i virkemidlerne saa sterkt begrænsede gren av norsk komposition kan aapenbare.

Studentersangforeningen 1862.

Skjønt der snart dannet sig sangfor-

eninger over det hele land, og de sangerfester som har været avholdt, viser at meget væsentlige tilskudd er ydet av „provinsen", maa dog de store Kristianiaforeninger siges stort set at ha været ledende i hele det lange tidsrum fra 1845 til vore dage, og det er naturlig at fæste sig ved disse naar man vil gi et kort overblik over utviklingen. *Studentersangforeningen* har ifølge sakens natur hat de bedste betingelser for at holde sig ung; dens materiale skifter jo jevnere end de øvriges, hvert aar strømmer nye kræfter til og forynger klangen. Ikke uten fare for kontinuiteten i arbeidet, — trættende som

Haandværkersangforeningen 1865.

det kan være for de ældre sangere at ta stadig op igjen —, har dette forhold ført til at studentersangen eier en charme som faa andre foreningers.

Med studenterkoret blev det mulig at forskjønne universitetsfestligheterne. 2. september kan ikke tænkes uten „Helligt er Studentens Kald" og lignende laugs-sange, og ved begivenheter av betydning — som Abel-festen og universitetets 100-aarsfest — har det været let at samle en mandsterk flok av sangere som klarte kantaterne, med eller uten støtte av andre sangforeninger. Allerede 7 dage efter foreningens stiftelse, 17. juli 1845, sang den ved Wergelands grav. Et halvt aar senere optraadte den ved festen til fædrenes minde. Videre hilste den Ole Bull, sang til indtægt for samfundets byggefond, assisterte filharmoni-

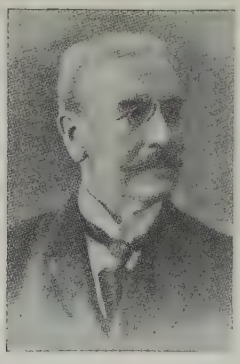
NOGEN AV STUDENTERSANGFORENINGENS FORTJENTE MÆND

C. L. Linthoe.

Bredo Lasson.

N. G. Dietrichson.

L. Dietrichson
(ungdomsbillede).



Otto Anderssen.

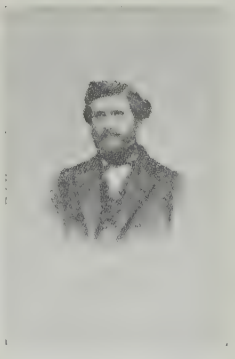
Victor Smith.

Cl. Winter-Hjelm.

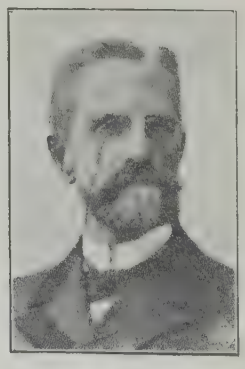
Emil Nielsen.

NOGEN AV HANDELSSTANDENS SANGFORENINGS FORTJENTE MÆND

Aug. L. Sanne.



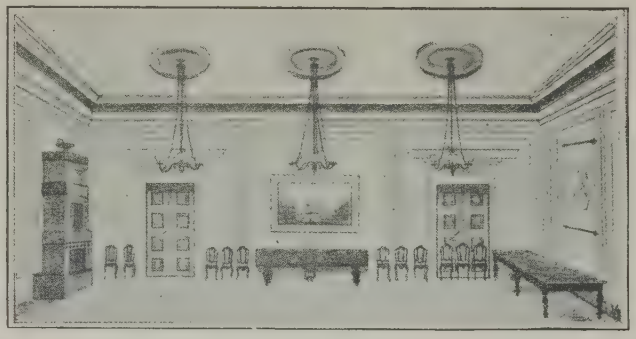
Th. Kirkgaard.



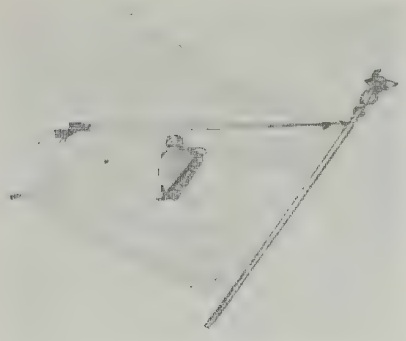
A. Bergwitz.

F. H. Dethloff.

kerne o. s. v. og foretok sangerutflugt til Ringerike. Disse begivenheter fra foreningens første 5-aarsperiode viser arten av dens virksomhet, og nøiagtig paa samme maate har handelsstands-, haandverker- og arbeidersangerne opfattet sin opgave: de har alle været til hygge for sig selv og til nytte for moderforeningerne, og har dog ikke glemt de videre samfundspligter. Uten disse uavladelig gjentagne præstationer av de flittige og villige sangere vilde mangen høitidelighet i sorg og glæde her i landet maattet savne den høiere beaandelse som kunsten kan byde. I sangens vaartid var det ikke let at faa tak i orkestre, kvartetspillere eller solister, og senere — med de rikere musikforhold — har den opfatning holdt sig at det festligste trods alt er mandssangen med dens djerve, indtrængende, til hjertet gaaende klang, naar leilighetsdigtet skulde tolkes, eller de kjendte nationale tekster skulde bruse frem paa de store dage.



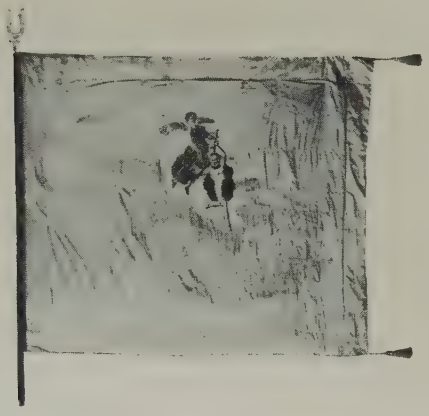
Den lille Børssal, handelsstandssangernes lokale 1848—78.



Handelsstandens sangforenings gamle fane.

Borgerskolen i Kongens gate, Haandværkersangforeningens første lokale.

Behrens blev — som nævnt — ogsaa *Handelsstandens* sangforenings selvskrevne første dirigent, fra stiftelsesdagen 26. september 1847 av, og videre overtok han 1848 *Haandværkersangforeningen* (stiftelsesdag regnet fra 22. september). I spidsen for disse tre mandsterke kor blev det ham mulig at sigte



Haandværkersangforeningens fane av 1859.

Arendalsfanen av 1859.

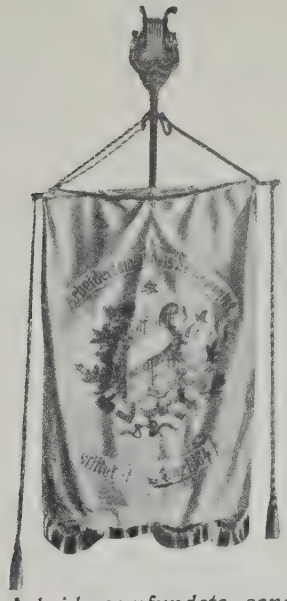
paa større opgaver, og 16. april 1850 avholdtes den første „sangfest" eller fælleskonsert i Logens store sal. Fælleskorene tællet 170 mand, noget ganske uhørt paa den tid. Programvalget viste at Behrens ikke yndet den opfatning som var uttalt fra dansk sangerhold: „at studenternes sange ikke skal være lærde musikverker, men lette og fornøielige ungdomssange". Foruten sange som „Brudefærden" blev der git „Bacchus-Chor" av Mendelssohns „Antigone", Prestekoret av „Tryllefløiten", „Bardernes sang" av Méhul, Crusells „hymne", med akkompagnement dels av piano, dels av blæseinstrumenter og „orkester". Denne linje har norsk mandssang siden fulgt, og om det vel stundom har vist sig tegn til at dirigenter og formænd har set snevrere paa saken end Behrens, der endog i de tilfælde da han ikke selv dirigerte, ansporet sangerne til at

Fra sangerfesten i Arendal i 1859.

delta i musikforeningens og andre korporationers større opgaver og gjerne øvet sangerne for anledningen, har det gjennemgaaende været saa at norsk mandssang ikke har nøiet sig med bare at være a capella, og sangerne derfor villig har stillet sig under orkesterdirigenternes taktstok, naar store kompositioner kaldte, — likesom de større foreninger gjerne har hat numre med orkesterakkompagnement paa sine festkonserter.

De egentlige *„sangertog"* begyndte i 1851 med turen til Asker.[1] I denne deltok 173 deltagere fra Kristiania og Drammen, og den artet sig nærmest som en lyrisk vaarfest med taler og sang, men var i al sin stilfærdige enkelhet en sterk agitator for den nye kunstart. De følgende i Horten(1853), Fredrikshald (1856) — bekjendt særlig gjennem Welhavens prægtige tale —, Arendal (1859), Bergen (1863), Trondhjem (1883) antok stadig større former. I sidstnævnte fest deltok saaledes 700 sangere. Den næste holdtes i Kristiania 1896, hvor 48 foreninger var med. Med de erfaringer som her var gjort, trodde man det umulig at sangerfesterne kunde fortsætte. Apparatet var *for* væld ig. Ikke desto mindre arrangertes i Stavanger 1909 den 8. landssangerfest, og det paa saa fortræffelig maate at der atter syntes at være mulighet for en fortsættelse. Denne kom endelig i 1914 med den første landssangerfest som fuldt ut fortjener dette navn, nemlig stevnet i Kristiania 1914, hvor ogsaa foreninger fra Nord-Norge møtte frem.

Fra sangerfesten i Arendal i 1859.



Arbeidersamfundets sangforenings gamle fane.

[1] Allerede 1850 hadde dog Conradi samlet en række foreninger paa Bastø.

NOGEN AV HANDELSSTANDENS SANGFORENINGS FORTJENTE MÆND

Gotfr. Wang.

C. A. Riis.

Carsten Tellefsen.

A. M. Lund.

Arne Stang.

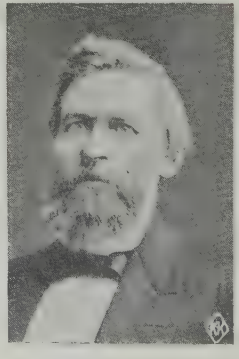
C. Dysthe
(sammen med Sigurd Lie).

J. Haldor Larsen.

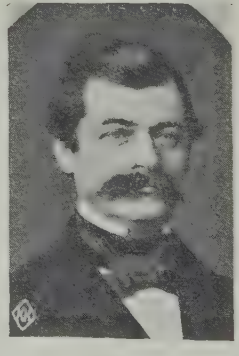
NOGEN AV HAANDVÆRKERSANGFORENINGENS FORTJENTE MÆND

P. Andersen.

H. F. Hansen.
Foreningens stiftere.



E. C. Myhrvold.



Paolo Sperati.
Dirigent 1854—57.

Fra sangerfærden i Bergen 1863.

I den mægtige sangerhal paa Frogner fylkedes ved denne leilighet 2750 sangere — ogsaa norsk-amerikanerne var repræsentert —; og det ser saaledes

Fra sangerfærden i Trondhjem 1883.

ut til at det paa en eller anden maate vil bli mulig at fortsætte landssangerfesternes ærefulde saga.

Handelsstandens sangforening. — „Tønsberg-koret“ 1867.

Der fulgte en egen beaandet stemning med de første sangerfester. Saken var ny, den var national, den kom imøte den trang til store sammenslutninger

Studentersangforeningen. — „Pariser-koret“ 1878.

med massevirkning som ellers var ugjennemførlig i musiklivet dengang. Omkring Behrens som straalende midtpunkt og merkværdig kraftig magnet samledes da

ogsaa ikke bare musikerne, men ogsaa digterne, og det er ikke faa norske kunstverker som har sangerfesterne at takke for sin tilblivelse. Welhavens tale i Fredrikshald, Ibsens digt „Paa Sangertog" — efter Bergensfesten — Bjørnsons taler i Bergen, Dietrichsons „Nys seiled vi en solblank time", Vinjes „Storegut høyrer musikk og song i byen" o. s. v. er tilstrækkelige vidnesbyrd om at norsk mandssang ikke følte som et snevrere musik-anliggende alene. Saken var av national betydning og hadde noget at si for det vaaknende aandsliv i landet, — som Ibsen sier:

„Hvorhen end vingerne stryger
langs fjeldryg, som lavt over fjord,
et frøkorn fra flokken fyger
til trivsel i længtende jord."

Fr. Bekkevold.
(Ungdomsbillede).

Til Arendals-festen fulgte da ogsaa baade Ibsen, Welhaven og Vinje med.

Saa samlende kan vel mandssangen i vore dage neppe virke, selvom det — i én forstand — er blit opfyldt det profetiske ord av Bjørnson, at „den dag vil vi ogsaa leve, at en national fest ser hele landet staa i sang fra Lindesnæs til Kap". Til en viss grad kan man hævde at mandssangen dengang i de første aar kaldte paa norsk aandslivs repræsentanter og skapte begivenheterne, — senere er det blit saa at disse begivenheter kalder paa sangerne. Men det vil forhaapentlig altid være slik at der staar gode kor rede til at forskjønne saadanne fester og forsterke indtrykkene i folkets sind.

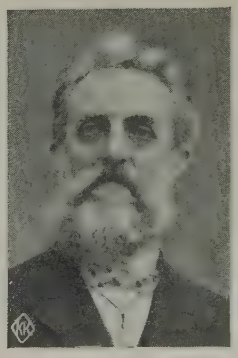
Studentersangforeningens Kjøbenhavnerkor 1888.

Foruten den sociale og nationale betydning mandssangen har, maa vi ogsaa erindre den store rolle den har spillet ved gjennem fortræffelige kor at gjøre norsk musik gjældende i fremmede land. Det begyndte med

NOGEN AV HAANDVÆRKERSANGFORENINGENS FORTJENTE MÆND

Herman Krage.

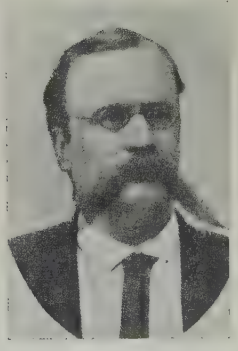
W. Kreibohm.



G. Larsen.

Wilhelm Krogh.

Worm Petersen.



Nils Lasson.
Dirigent 1863—68 og 69—71.

O. Nordby.

G. N. Huseby.

Chr. Thorvaldsen.

Andreas Huseby.

Henrik Larsen.

Johs. Johnsen.

studenternes straalende *Pariserfærd* under Behrens i 1878. I juni 1888 deltok samme kor i den nordiske musikfest i Kjøbenhavn. Men allerede en maaned senere fulgte *Handelsstandens* sangforening efter og gav under Grøndahl i samme by tre prægtige konserter, som slog kraftig til lyd for norsk mandssang. I 1889 kom saa den anden Pariser-tur, hvori repræsentanter for alle Kristiania-sangforeninger deltok (ogsaa under Grøndahl). 1893 gjorde den energiske *Haandverkersangforening* sin første utenlandstur og vandt under Holter laurbær i Kjøbenhavn. Saa fulgte i 1900 den store Pariser-færd, hvori atter alle Kristiania-foreninger var representert. Den vokale del av festkonserterne lededes av Grøndahl, orkesternumrene av Holter og Svendsen. 1901 drog Handelsstandssangerne til Gøteborg, 1904 Haandverkerne til Stockholm, 1905 Studenterne paa turné gjennem de norske setlementer i Amerika, likesom et mindre studenterkor besøkte Berlin i anledning av at Nordraaks gravmæle skulde avsløres. 1906 gav Handelsstanden konserter (under Holter) i Danmark

Sangerfærden i Trondhjem 1883.

Sang i aulaen 13. august 1905.

Ansgar Guldberg.

Handelsstandssangforeningens Kjøbenhavnerkor 1888.
(Paa trappen til badehotellet ved Skodsborg).

og Tyskland, 1911 deltok den samme forening i 1000-aarsfesten i Rouen. Det er saaledes ikke ringe ofre de store Kristiania-sangforeninger har bragt for at agitere for norsk musik i fremmed land. En smuk plads tilkommer her *Ansgar Guldbergs kor.* Stiftet i 1916 gav det allerede 1917 konserter i Stockholm, Uppsala, Gøteborg og Kjøbenhavn, 1919 atter i Kjøbenhavn, og 1920 besøkte det Antwerpen, Paris og London. Det ypperlige kors præstationer er blit almindelig anerkjendt.

Karikatur fra Rouen-færden 1911.

Dirigenterne har jo hovedæren for det kunstneriske resultat. Og ve den sangforening som ikke overlater lederen frie hænder! Men paa den anden side kan en stor sangforenings daglige liv og vidtløftige reiser ikke klares uten en opofrende og energisk *bestyrelse.* De mænd som har beklædt for-

O. Koppang
Haandverkersangforeningens dirigent 1871—76.

mandspladsene — eller har deltat i styret — fortjener derfor at nævnes. Uten dem var alle kunstneriske seire umulige. Blandt studenterne maa fremhæves foged Kjerulf, formand fra 1849—1856, foged Linthoe (1869—1882), Gottfred Klem, professor Otto Anderssen (formand i Pariserkor-komiteen 1889 og Studentersangforeningens udmerkede historieskriver), overretssakfører Cl. Winter-Hjelm (1893—1896, 1912—1917) samt — kanske fremfor alle — doktor Henrich Thomsen (1902—1906, 1908—1912, 1919—20), leder av Amerika-færden og mange besøk i nabolandene. I Handelsstandens sangforening merker vi os herrerne kjøbmand Th. Kirkgaard og bankchef Aug. L. Sanne, kjøbmand Bergwitz, grosserer C. A. Riis (Kjøbenhavner-færden 1888), agent Karsten F. Tellefsen, agent Gottfr. Wang, kontorchef Anton M. Lund (hvem sangerfesten 1896 fremfor nogen skyldes), konsul Haldor Larsen (leder av færden Paris 1900, til Gøteborg 1901, Kjøbenhavn—Berlin—Hamburg 1906, Rouen 1911, samt av den store sangerfest 1914), grosserer Arne Stang (Nordlandsturen 1904 og en række indenlandske konsertturnéer av stor national interesse), samt generalagent C. Dysthe, som vistnok altid har negtet at motta formandsstillingen, men som med sine alsidige musikalske interesser har spillet en betydningsfuld rolle, og tillike har været foreningens aarvaakne historieskriver. Han blev 1921 paa grund av sine fortjenester tildelt kongens fortjenstmedalje i guld. Blandt Haandverkersangforenin-

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

PALAIS DU TROCADÉRO

SALLE DES FÊTES.

LE SAMEDI 27 JUILLET 1878, A 2 HEURES PRÉCISES.

CONCERT SCANDINAVE

Association Chorale des

Étudiants des Universités d'UPSALA et de CHRISTIANIA

SOUS LA DIRECTION DE

MM. HEDENBLAD et BEHRENS

PROGRAMME

PREMIERE PARTIE

1. *Notre Pays*, chant patriotique — J. A. JOSEPHSON. Par les Étudiants d'UPSALA et de CHRISTIANIA. Sous la direction de M. HEDENBLAD.
2. *Les Montagnes de Norvége* — H. KIERULF. Par les Étudiants de CHRISTIANIA et d'UPSALA. Sous la direction de M. BEHRENS
3. *a. Le Printemps* — E. J. ARRHÉN De Kapelmann. *b. Le Départ du Paquebot* — O. LINDBLAD. Par les Étudiants d'UPSALA.
4. *a. Olof Trygvason* — F. A. REISSIGER. *b. Danse* — P. HEYSE. Par les Étudiants de CHRISTIANIA.
5. *Le Necken*, chanson populaire. *Hymne à la Suède*, G. WENNERBERG. Par les Étudiants d'UPSALA.

DEUXIME PARTIE

1. *a. Chant des Paysans de Valders*, chanson populaire. *b. Le Dimanche matin au Chalet* — OLE BULL. *c. Cortége Nuptial de Hardanger* — H. KIERULF. Par les Étudiants de CHRISTIANIA.
2. *Noces Villageoises* A. SÖDERMAN. *a.* Départ pour l'Eglise. *b.* A l'Église. *c.* Chanson des Souhaits. *d.* A la ferme. Par les Étudiants d'UPSALA.
3. *A la Patrie* (de l'Opéra Les Vikings) IVAR HALLSTRÖM. Par les Étudiants d'UPSALA et de CHRISTIANIA. Sous la direction de M. HEDENBLAD.
4. *Chant à la Norvége* — R. NORDRAAK. Par les Étudiants de CHRISTIANIA et d'UPSALA. Sous la direction de M. BEHRENS.

LE PUBLIC EST INSTAMMENT PRIÉ DE NE PAS ENTRER PENDANT L'EXÉCUTION DES MORCEAUX

Prix des Places en Location et au Bureau :

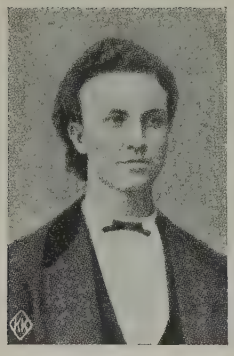
Loges couvertes et découvertes, 4 fr. — Parquet 3 fr. — Amphithéâtre 2 fr. — Tribunes 1 fr.

Le porteur d'un Billet de Concert n'est pas exempté du Prix d'Entrée dans l'Exposition.

Program ved Pariserturen 1878.

Salen i studentersamfundets gamle gaard.

NOGEN AV ARBEIDERSAMFUNDETS SANGFORENINGS FORTJENTE MÆND



C. Kallum.

Olaf Stenberg.

O. Kjeldsen.

K. Harvaas.

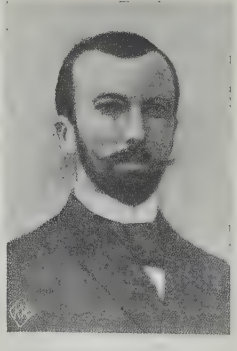
B. A. Wium.

B. Tesaker.

Johan Hansen.

Chr. Pedersen.

Erik Hoff.



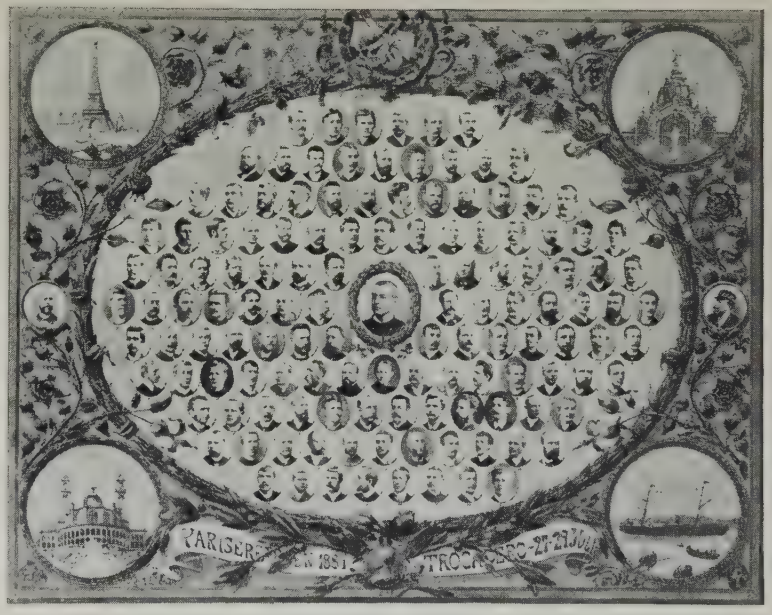
Jens Berntsen.
Dirigent 1893—99.

Alfred Russ.
Dirigent fra 1899.

K. Bjørnstad.

gens mænd maa nævnes urmaker P. Andersen, skomakermester H. F. Hansen og malermester Ebbe Myhrvold — foreningens stiftere —, instrumentmaker Otto Norby (1890—1893, 1897—1900), boktrykker Chr. Thorvaldsen (1893—1894, 1895—1896, 1903—1904), som var den drivende kraft i saavel Kjøbenhavnerturen som Stockholms-færden, snekkermestrene G. N. Huseby (1900—01) og Andr. Huseby (1904—1910), malermester Anton Ruud (1910—1915), og faktor C. Hansen som utrættelig har samlet materialet til foreningens historie.

Solisternes deltagelse bidrager i høi grad til at skape feststemning. Vi har hat mange fortræffelige sangere. Fremfor alle maa vel *Bekkevold* og *Lammers* nævnes. Den sidste faar sit særskilte kapitel i dette verk. Den førstnævntes lyrisk beaandede solosang staar i sagnets eventyrglans. Der var i hans bedste dage skolegutter som negtet sig sukkertøi uken i gjennem for at samle til den femti-øre som krævdes til staaplads ved hans konserter. Hans sang var for dem som selve skjønhetens aabenbaring. Av andre nævnes eksempelvis *Arveschoug* og *Halfdan Rode*.



Pariserkoret 1889.

De tre sangforeningers dirigenter har været følgende:

I Studentersangforeningen: Halfdan Kjerulf (1845—49), Joh. D. Behrens (1849—1888), O. A. Grøndahl (1888—1911), Ansgar Guldberg (1911—1915), Per Winge (1915—1918) og Emil Nielsen fra 1918.

I Handelsstandens sangforening: Joh. D. Behrens (1847—1888), O. A. Grøndahl (1888—1905), Sigurd Lie (1905—1906), Iver Holter (1906—1916), Karl Nissen (1916—1919) og fra 1920 Leif Halvorsen.

I Haandverkersangforeningen: Joh. D. Behrens (1848—54), Paolo Sperati (1854—57), Gottfr. Conradi (1857—62), Nils Lasson (1863—68 og 69—71), O. Koppang

(1871—76), Ole Olsen (1876—81), Thv. Lammers (1881—84), Grøndahl (1884—90), Holter (1890—1905), Eyvind Alnæs (1905—19) og fra 1919 Wilh. Gomnæs.

„Behrentinerne", ældre gruppe.
(K. Holmsen, J. B. Storm, A. C. Hall, J. D. Behrens, F. Bekkevold, C. L. Ingstad, G. Fasting, N. G. Dietrichson, Edv. Kaurin.)

„Behrentinerne", yngre gruppe.
(G. Jensen, K. Holmsen, J. Garben, P. Gløersen, J D Behrens, N. G. Dietrichson, F. Bekkevold, W. Collett, O. A. Grøndahl.)

Arbeidersangforeningen er den fjerde av de store Kristiania-foreninger. Den blev stiftet i 1864, to maaneder efter at Eilert Sundt hadde grundlagt moderforeningen „Kristiania Arbeidersamfund" med det formaal at „skaffe sine medlemmer nyttig og forædlende underholdning og et hyggelig tilflugtssted i deres fritimer".

H. Thomsen.

Foreningen gjorde lite av sig i de første aar. Men da J. G. Conradi 1875 overtok ledelsen, blev det anderledes. Ved sangerfesten i 1883 fik dens præstationer sterke lovord, „i dynamisk henseende var dens numre maaske bedst utarbeidet av dem alle". Ogsaa ved senere leiligheter roses Conradis virke paa det sterkeste. Fra 1893 til 1899 var operasanger Jens Berntsen dirigent, og fra 1899 lektor Alfr. Russ, som hele tiden senere, til almindelig tilfredshet, har fungert.

Kristiania Arbeidersamfund.

Foreningen har ikke hat leilighet til at delta i turnéer i den utstrækning som de tre andre kor. Men ogsaa den har gjestet Stockholm (1920) og vundet laurbær, likesom den ved konsertreiser indenlands har gjort sig fordelagtig bekjendt ved sit smukke programvalg. Tar man hensyn til de mange vanskeligheter som møter av økonomisk og anden art, maa man beundre den store kjærlighet til sangen og den hengivenhet i opgaven som denne forenings programmer vidner om.

Sangerfesten i Kristiania 1896.

Foruten dirigentene maa som foreningens mest fortjente mænd nævnes: C. Kallum, Olaf Stenberg, K. Harvaas, B. A. Wium, B. Tesaker, Johan Nilsen, Hans J. Engh (historieskriver), Johan Hansen, Chr. Pedersen, og den nuværende formand *K. Bjørnstad* hvem det skyldes at Kristiania sangerforbund blev stiftet (5. mars 1918). Forbundet omfatter 16 foreninger med 2000 sangere. Bjørnstads tanke er at faa tvunget igjennem offentlig støtte av mandssangen, faa bygget et koncerthus og oprettet begynderkurser. Gaar dette som tænkt, vil det i fremtiden betyde meget for den kunstneriske side av norsk mandssang, og der vil spares tid og kræfter for den

enkelte instruktør. Planen er videre at faa i stand en sammenslutning for det hele land.[1])

Fra sangerfesten 1896 (mottagelsen paa Østbanen).

En mægtig økonomisk støtte fik norsk mandssang da „redaktør Amandus Schibsteds fond til mandssangens fremme" ved Haandverkersangforeningens 50-

Haandværkersangforeningens jubilæumskor 1898.

aarsjubilæum blev stiftet. Gaven var paa 20 000 kr. Av renterne stilles 400 kr.

[1]) Den blev virkelighet 10. september 1921.

aarlig til raadighet for hver av de fire store Kristiania-sangforeninger efter tur, resten tillægges kapitalen til denne har naadd 50 000 kr.

Blandt de mange fortjente mandssangsdirigenter i Kristiania maa fremhæves Behrens, Grøndahl, Holter, Guldberg og Jens Berntsen. Den førstnævnte hadde

Pariserkoret 1900 paa St. Hanshaugen.

vistnok særlig sin styrke i den indtrængende tekstdeklamation, Grøndahl mer i det musikalske foredrags fint beaandede nuancering, og begge var ytterst tro mot kompositionen og sigtet paa at gi et plastisk helhetsindtryk. Berntsen og Guldberg arbeider baade med klang og deklamation og utpensler detaljen, — Guldberg gjennem en ofte indtagende personlig opfatning, der dog ikke er uten fare for helhetsbilledet. Holter har som orkestermanden været den fornemste leder av de mer sammensatte opgaver, men ogsaa som a-capella-dirigent ydet fremragende arbeide. Ikke mange har tolket Grieg som han.

Fra Pariserturen 1900.

Amandus Schibsted.

De „utenbys" dirigenter har jo paa grund av for-

holdene været henvist til en snevrere kreds og har bare ved sangerfesterne traadt frem for et større publikum. Blandt disse fakkelbærere for god kunst rundt om i landet skal jeg indskrænke mig til at nævne de to, som alle sangere *vet* staar i forgrunden, *Ingolf Schjøtt* (Bergen) og *P. Sandvik* (Hamar), der rigtignok begge særlig arbeider med blandet kor, men ogsaa i mandssangen har ydet det mønstergyldige.

Trocadero i Paris, hvor konserterne blev holdt.

De helt gode ydelser i denne kunstgren opnaaes — foruten gjennem begavelsen og kundskapen — alene derved at dirigenten selv synger og er pædagog. Landssangerfesten viste med stor tydelighet, at det norsk mandssang for tiden maa lægge sig paa sinde, er arbeidet med *klangen*. Ingen teknisk dygtighet, ingen finesser i utarbeidelsen, ingen vældig kraftvirkning kan erstatte dette grundelement i sangkunsten. — Av de nævnte skal her alene *O. A. Grøndahl* nærmere omtales. Han blev født 6. november 1847, blev student og begyndte det teologiske studium. I 1870 gik han over til musikken og studerte fra 1870—1874 i Leipzig og Køln. Grøndahl blev Behrens's arvtager i Studentersangforeningen og Handelsstandens sangforening 1888, og han dirigerte Haandverkersangforeningen fra 1884 til 1890. Hans interesser var delt mellem blandet kor og mandskor. I 1878 stiftet han „Grøndahls kor", som præsterte en række mønsteropførelser av kirkelige og verdslige verker. Grøndahl har skrevet „Foran Sydens Klo-

F. A. Reissiger.

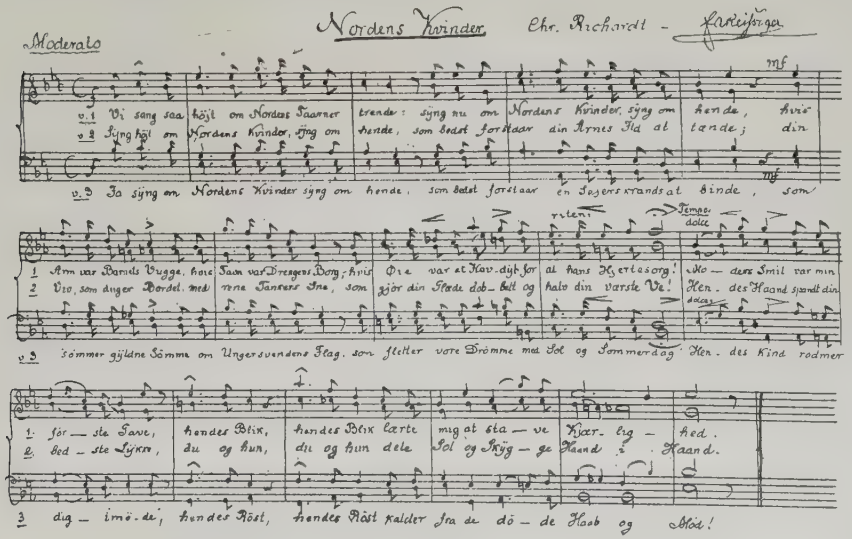
O. A. Grøndahl,
efter Werenskiolds maleri, som tilhører Handelsstandens sangforening.

ster“ for soli, kor og orkester, og dertil en række mandskor, hvoriblandt den poetiske „Ung Magnus“. For skolesangen har Grøndahl været en god mand. Hans arbeide ved en række skoler er paa det sterkeste anerkjendt, han var formand i departementets sangkomite av 1904, ledet en aarrække kurser for sanglærere og var den første der beklædte stillingen som statens sanginspektør.

Fra Handelsstandssangernes Nordlandstur 1904.

Kan der end være forskjellige meninger om hvem der synger bedst i de tre nordiske land, saa er uomdisputerlig norsk mandssangs *korliteratur* nummer én. Kjerulfs, Nordraaks og Griegs kor er før omtalt, de indtar en ubestridt første plads. „Brudefærden“, „Landkænning“ og „Ja, vi elsker“ staar hver i sin art som ensomme topper. Men vi har en række ypperlige verker som i større eller mindre grad stræber op mot disse høider.

Klassiske er saaledes de bedste ting av norsk mandssangs senior, *Friedrich August Reissiger*. Han er født i Tyskland (1804) og var elev av Thomas-skolen i Leipzig. Først 1840 kom han til Norge, hvor han blev kapelmester ved teatret for senere at overta posten som organist og leder av militærmusikken i Fredrikshald. R. var en alsidig musiker, som levende interesserte sig for fremførelse av



større kirkelige verker (bl. a. Mendelssohns „Paulus“ og „42. salme“, Grauns „Jesu død“, Haydns „Skabelsen“, Beethovens „Kristus paa Oljebjerget“). I hans tid fremførtes hele 60 operaer, deriblandt Don Juan, Figaro, Wilhelm Tell og Jægerbruden. Som komponist leverte han 4 konsertouverturer, 6 messer for de katolske kapel, et requiem ved Karl Johans død, orkesterverket „Ved Karmø“ orgelpræludier samt en kvintet. Men særlig skylder norsk kunst denne frem-

Guldbergs kor.

mede tak for hans mandskor. Av hans 60 sanger maa fremfor alt erindres den vældig dramatiske „Olav Trygvason“ („Brede Seil“), videre „Høstandagt“ og „Høiest løfter“. Reissiger døde 2. mars 1883.

Udbye, Winter-Hjelm, Svendsen, Selmer, Haarklou, Holter, Elling og Alnæs omtales paa andet sted i dette verk. Svendsen har i „Aftonrøster“ git os en av vore skjønneste kvartet-poesier, Selmer tumler med mandskoret som med et orkester (tænk paa „Ulabrand“, „Jætten“, „Norge! Norge!“ og „Vort land“), Ellings („Gregorius Dagssøn“ — „Solfest“) og Alnæs's („Haust“) kor er friske og kjernefulde, Ole Olsens tændende „Fanevakt“ og „I Jotunheimen“ hver sanger bekjendt; men Haarklou bærer dog prisen av dem alle. Hans „Fenrir“, „Varde“, „Tord Foleson“ og „Ganger-Rolv“ hører til de monumentale kunstverker. Ogsaa Holters „Høsttanker“ o. fl. er vakre opgaver for sangerne.

Blandt dem som væsentlig er knyttet til mandssangen, maa nævnes *Oscar Borg* og *Olaf Paulus*. Den første er født i Fredrikshald 11. juni 1851, var elev bl. a. av det akademiske konservatorium i Stockholm, blev musikinstruktør ved 1. brigade fra 1873 og løitnant samme sted 1899. Borg har utgit en række kompositioner, har skrevet kjendingsignaler til den nye hærordning; hans mandssangskompositioner udmerker sig ved god stemmeføring og frisk melodi. Vi nævner „Troubaduren" og „Hav".

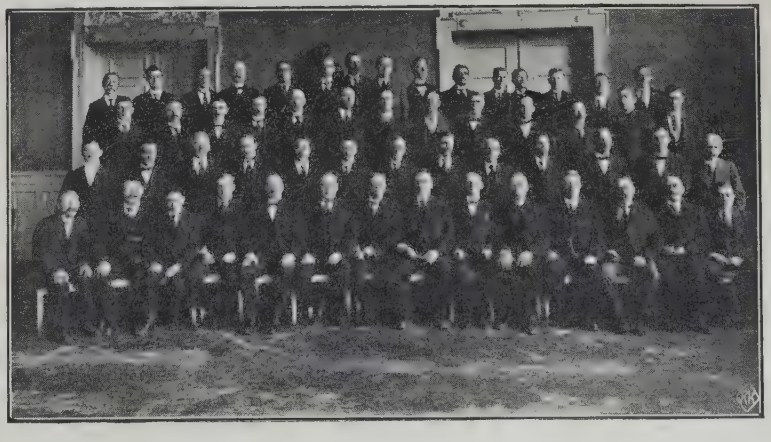
Oscar Borg.

Borg, der har øvet stor indflydelse paa Fredrikshalds musikliv, er hædret med flere fortjenstmedaljer.

Olaf Paulus blev født 25. januar 1859 i Kristiania og døde 1912 i Stavanger, hvor han var organist ved domkirken. Han utgav sammen med Cappelen 1888 „De tusen hjems sange", skrev 1892 en stor missionskantate, men er særlig kjendt for mandskorene „Vestanveir" og „Finshaugen", der i sin tid gjorde likefrem furore.

Olaf Paulus.

I lykkelige øieblik har ellers mindre produktive komponister skapt levedygtige ting for mandskor. Eksempler herpaa er *G. Tischendorfs* fortræffelige „Jeg vil verge mit land", *Adolf Thomsens* stemningsfulde „Barndomsminne fraa Nordland", Norskamerikaneren *Alfred Paulsens* yndede „Naar fjordene blaaner". Andre kunde ogsaa nævnes; men likesom behovet for de utallige foreninger er uhyre, er kompositionerne legio. De fleste befinder sig paa nytte- og hyggenivaaet. Kunstneriske undtagelser skal efterhvert nævnes i de følgende avsnit.



Arbeidersangforeningens Stockholmskor 1920.

Mandssangs-interessen i vort land er uten tvil for øie-

blikket sterk som nogensinde. Enkelte vil nok beklage dens uhyre overvegt. Men foruten de nævnte sociale og nationale fortrin den kan roses for, maa endnu en ting fremhæves paa dens kreditside: De stedlige koncerter, de smaa turnéer, og sangerfesterne har i vor tid den vakre mission at minde folket om sangen. Vore bygder og byer blir jo stadig tausere, det er meget langt fra at „landet staar i sang", sjelden synges der under arbeidet, og endog i skolerne langt mindre hos os end i vore naboland. Det ser ut som om det forcerte nutidsstræv knækker lysten hos den yngre slegt, og snart har vi store kredser av unge som er uten føling med al tradition og derfor musikalsk hjemfalder til hvad grammofonerne har at byde. Men en sangforening kan atter ta ialfald en vigtig del av skatten frem, og passer foreningerne paa at ha en fast stok av lette, kjendte, kjære ting paa sit repertoire, saaat det blir overkommelig at la sig *ofte* høre, vil dette kunne vække tillive sangen, knyttet som den er til poesien og de store minder, og bidra til at der i vort nu saa forunderlig tause land atter blir livstegn i de kilder, hvorav til syvende og sidst al vor kunstsang, og mandssangen med, engang er utsprunget, og uten hvilke ingen norsk musikkultur vil kunne leve.

G. Tischendorf.

Ved sangerfesten i 1914 deltok ogsaa *norskamerikanerne*, som allerede før stevnet blev bekjendt. hadde planlagt et Norges-besøk. De stillet nu 180 mand samlet fra hele 38 foreninger. Hoveddirigent var *Emil Biørn* fra Chicago, og færdens leder var *Julius Jæger*.

Interessen for mandssang har været meget sterk hos vore frænder derover. I 60—70 aarene fandtes der flere kvartetter og kor. „Den norske sangforening" stiftedes i New York 1873 av Arnold Quamme.

Handelsstandens sangforening i Rouen 1911.

Blandt lederne merker vi os navnene Sperati og Nils Lasson, Alfred Mjøen og Carsten Kristoffersen. Sangeren Albert Arveschoug og pianisten Edmund Neupert assisterte ved en konsert. Allerede i 1885 prøvet man samle de mange foreninger av skandinavisk oprindelse til et sam-

Emil Biørn.

Julius Jæger.

Alfred Paulsen.

fund „United Scandinavian Singers of America", som ogsaa blev stiftet aaret efter. Ved en række sangerfester (Philadelphia 1887, Chicago 1889, Minneapolis 1891, Chicago 1893) blev der ydet god kunst, idet konserterne hadde baade orkester- og sangnumre. Saa blev forbundet splittet, et „Nordvestlig-skandinavisk" stiftet; det kan betragtes som arvtager av det første. En

Studentersangforeningens amerikakor 1905.

ny række sangerfester viste stigende interesse for sangen. Fra 1907 ændredes navnet til „Norsk-dansk Sangerforbund"; der var nemlig ikke et eneste svensk kor mer tilbake i det, og meget faa svenske sangere. Fra 1911 blev forbundets navn endelig *„Det norske Sangerforbund i Amerika"*.

Arnold Quamme,
stifter av den første norske sangforening i New York 1873.

Ole Vindingstad,
Østlige Sangerforbunds hoveddirigent, komponist og leder av Skandinavisk symfoniorkester i New York.

Dr. J. S. Johnson.

John W. Colberg,
dirigent for «Normændenes Sangforening», en av foregangsmændene blandt de norsk-amerikanske sangere.

Den norsk-amerikanske mandssangs rot er, som dr. J. S. Johnson sier, utvilsomt norsk. „De fleste af vore Pioner-Mandskor fik sin Tilblivelse paa den Maade, at nogen som havde sunget i Mandskor hjemme i Norge — — — snuset op andre med lidt Stemme, og saa begyndte de at synge. Han havde maaske et gammelt Hefte eller to av Behrens's Mandssange, som han skrev af; — — — Det var Minderne fra hans Sangerdage i Hjemlandet, som ansporede Stifteren. — — — De andre reves med af sin medfødte Sanglyst. Men Sædemanden, som udsaaede det Sangens Frøkorn, der faldt i en saadan Jord, at det vokste og bar Grøde, var Joh. D. Behrens. Maaske ikke saa meget i sit Virke som Dirigent, men heller som Samler og Forfatter af Sanghefter. Disse gamle Hefter af B. finder man igjen overalt."

Men paa dette grundlag har vore frænder i Amerika bygget sin egen særprægede sangerbygning. Det som gjør norsk-amerikansk sang til noget for sig selv, er vel først og fremst den energi i foredraget og den disciplin som udmerker præstationerne. Turnéen i Norge likemeget som deltagelsen i landssangerfesten bragte sangerne fra den anden side av havet mange og fortjente laurbær.

O. M. Sandvik.

NORSK INSTRUMENTBYGNING

NORGES KIRKEORGLER

ORGLET kom til Norden vistnok i det 11. eller 12. aarhundrede. Oprindelig et verdslig instrument synes det efter først at ha vundet indpas i den kristne kirke, helt til ca. aar 1200 at være bygget bare av den geistlige stand, og de mange tildels endnu benyttede latinske benævnelser i orgelbygningen minder ogsaa om, at utviklingen skedde i den katolske kirke, hvis universalitet naturligvis betinget at orglet likesom klokkerne straks fulgte i evangelieforkyndernes fotspor.

Under Olavsmusikken i bind I er vore første orgler allerede nævnt og et litet portativ avbildet. Portativ (eller ogsaa Regal) kaldes disse smaa orgler som var beregnet paa at bæres. Bælgen, som laa bak eller under verket, blev sat i bevægelse med venstre haand, mens melodien med høire blev spillet paa det lille nette klaviatur. Værre var det ved de større „positiver", som ellers var bygget paa væsentlig samme maate, men hadde fast opstilling under bruken. Ved den økede størrelse gik ogsaa mekanikken tungere, og man ser positivmakeren paa vedføiede illustration (fra et billedhaandskrift fra 1400-aarene) bruke to fingre for at trykke ned en taste.

Positiv fra 1400-tallet.

Portativer og smaa og store positiver maa ha været i bruk selv efter at virkelige store orgler var kommet til anvendelse; ti et stort orgelprospekt i Nördlingen fra 1466 viste fuldt moderne dimensioner. Façadepiperne kunde her dækkes av bemalte fløidører, saa opbygningen viser hen paa alterskapene som forbillede.

Skaporgel fra Gran kirke.

Det nuværende pragtfulde orgelprospekt fra 1497 i Strasburger münster utført i sengotisk stil har 24 fot lange prospektpiper. Orglet selv er ophængt paa nordre langvæg nærmest taarnene, og denne placering blev ofte brukt.

De første orgler var imidlertid opstillet i kirkens kor eller ophængt der. De tjente jo til at gi tonen for presternes sang og optraadte ogsaa solistisk i gudstjenesten. Ved stigende størrelse av instrumentet blev det skik at flytte dem hen paa et galleri, mens det lille korpositiv enten blev i koret eller ogsaa blev flyttet med op, hvor det, anbragt paa galleribrystningen, smukt utstyret og ofte av henrivende dekorativ virkning, utgjorde en egen avdeling av orglet. Den dag i dag heter dette specielle ledsagelsesverk i Frankrike, hvor dette rygpositiv længst blev bygget, „positif", paa engelsk „choir". — Rygpositiv kaldes det, fordi det gav plads for organisten mellem sig og hovedorglet, han hadde det saaledes i ryggen.

Man hører om dem ialfald i 1455.

De tidligere større orgler som hadde flere piperækker, „registre", gav en temmelig robust tone fra sig. Samtlige de til en taste hørende piper klang, brummet, skrek og hylet nemlig paa en gang, uten at man kunde vælge mellem dem. Ved disse monstra med flere tommer brede taster hadde man sin hyre med at slaa ned en taste ad gangen. Der var overhodet ikke tale om flerstemmig spil den gang.

Endel taster blev allerede omkring aar 1300 anbragt lavt nede for at trædes med foten. Hermed var et principielt vigtig skridt tat; ti først saaledes blev det mulig at orglet kunde utvikle sin fulde majestæt og imponerende fylde.

Eftersom saa klaviaturene („Manual" for hænderne og „Pedal" for føtterne) saa steg i antal og vindladerne omkring 1400 blev indrettet som „springlade" og senere som „sløiflade",

hvorved de enkelte registre eller „stemmer“ ved et registertræk efter behag kunde kobles ind og ut av klangmassen uavhængig av hverandre, blev der aapnet mulighet for differentiering av klangfarver og klangstyrker og for virksomt flerstemmig spil. Intonationskunsten tar sin begyndelse. Bælgene blev saa forbedret og mekanismen forfinet og gjort mere manerlig ved de større instrumenter, hvad der høilig kunde trænges. Efterat derpaa omkring aar 1600 alle de hovedsageligste orgelstemmer var forhaanden, hadde orglet naadd en grad av utvikling som det i det store og hele beholdt til endog ut i 1800-aarene. Helt til den pneumatiske spillemaskine blev opfundet i 1832 maatte man kjæmpe med instrumenternes tunge spilleart, og netop herunder viste dette lille, brillante og straalende klingende rygpositiv sine fortrin. Tonlig og av omfang et sprudlende diminutiv av det mere gravitetiske hovedorgel egnet det sig med sin korte og lettere spilbare mekanik fortrinlig for de hurtige bevægelser og de mange løp og krumspring som optræder f. eks. i gamle toccataer. Først paa saadanne instrumenter blir i det hele tat megen av den ældre musik overhodet utførbar.

Verran kirke.

De samme stykker spillet paa vore saa ofte altfor fuldblods disponerte og ufordøielig intonerte orgler blir ret uforstaaelige.

Orgler fra før aar 1500 er meget sjeldne og findes ikke mer i Norge. Angul Hammerich angir i sin „Dansk Musikhistorie indtil 1700“ (Kjøbenhavn 1921) at de ældste paalidelige efterretninger om danske orgler er fra Ribe, ca. aar 1300, fra Sverige i Lunds domkirke aar 1317 og Gotland aar 1344. Han bringer ogsaa avbildning av et av de ældste instrumenter, hvorav resterne har holdt sig like til vore dage. Det er to mindre skapformede orgler som nu staar i Nationalmuseet i Stockholm. De blev i 1911 fundne paa Gotland og skriver sig fra før aar 1400.

Først fra ca. aar 1660 har vi i Norge det ydre av et litet „positiv“ (orgel uten pedal) i form av et eketræs skap med 4 dører som nu eies av Norsk Folkemuseum. Det stod i Gran kirke.

Et ypperlig eksempel paa datidens bedste tyske orgelbyggerkunst er den perle av et orgel, som staar i Fredriksborg slot i Danmark. Det er bygget av den bekjendte Esaias Compenius i aaret 1610 og er materielt og klanglig omtrent som nyt. Et sjelden lykkelig træf.

Orglet har 27 stemmer paa 2 manualer og pedal og er usædvanlig rikt og fyrstelig utstyret. Det var da ogsaa en gave til den musikelskende kong Christian IV. Den interessante

restaurering har prof. A. Hammerich beskrevet i detalj i „Dansk Tidsskrift for Kunstindustri", 1897, avbildning findes ogsaa i hans ovennævnte musikhistorie.

Orglet i Trondhjems domkirke, som skriver sig fra aar 1741, er bygget i Holland. Vor Frelsers kirkes orgel i Kristiania er fra 1729, vistnok hollandsk arbeide, og det norske i Kristiansand S. fra aar 1747 (av Gloger). Dette sidste, som brændte ved byens brand i 1880, hadde et særlig praktfuldt prospekt som muligens er kommet fra Holland og da følgelig vilde være ældre end verket.

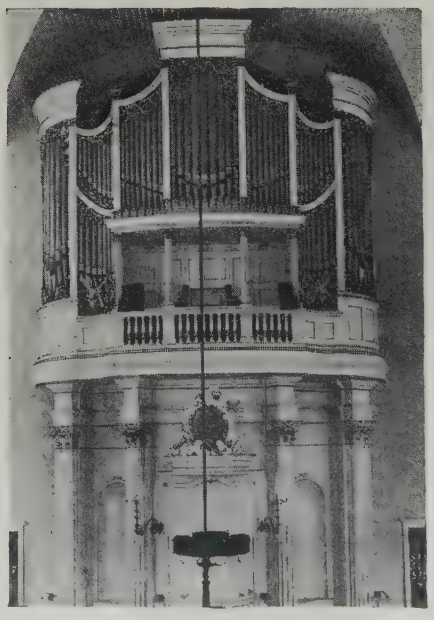
Nutildags er det ikke engang mulig at opdrive et billede av det, men det skal ha lignet Kongsbergs meget (ifølge Ferd. Rojahn). Isaafald har Gloger i sidste by kopiert Kristiansands.

Adskillige av vore større, gamle orgler kom til os fra Holland, saaledes det i Kristiansund N. fra aar 1766 og vistnok ogsaa det i Bergens domkirke fra aar 1749 med rygpositiv. Undertiden var de brukt før de kom til landet.

Disse barok- og rokoko-orgler fra orgelspillets guldalder med sine festlig dekorerte og stilsikre prospekter er merkelig nok de som tar sig bedst ut ogsaa i gotiske kirker, der er hundreder av eksempler paa det. De var slutstenen paa utviklingen hvad det ytre angaar.

Fra det 13. aarhundredes første fem basunengler gjennem sengotikkens prægtige, luftig utskaarne og praktfuldt malte façader, over de alvorlige og tungere renæssance-orgler kan den følges til barokkens formsikre og himmelstormende instrumenter av mægtige dimensioner for at kulminere i den livsglade rokokos mesterverker, hvor hele façaden med alt sit indhold virker som spillevende musik, hvor „alles lachet und lebet", som det heter om en av den berømte *Silbermanns* orgler.

I vor hjemlige *Kr. Engelstad* paa Toten hadde vi en orgelbygger som med arbeider i Louis XVI stil satte sig smukke minder i Ringsakers, Vangs, Levangers, Skogers og Tønsbergs kirker. Det nylig fremfundne gamle prospekt i Skjeberg synes ogsaa at være Engelstads.



Nykirken i Bergen.

Om de tørre „cigarkasseprospekter" i det 19. aarhundredes pseudogotiske stil vil vi ikke tale her, de er ikke festlige. I de seneste aar er det endelig blit en forandring heri, og man begynder at sætte noget ind paa at faa finere og smakfuldere prospekter end de kjedelige kasseformede i snekkerstil. Eksempler: Sandvikskirken i Bergen, Rjukans orgel.

En av de gamle eiendommeligheter var snurrepiperierne, hvorav mange, saa merkelige de var, allikevel i naiv gudsfrykt blev brukt til Herrens ære. De er ihvertfald interessante kulturhistoriske dokumenter.

Det begyndte vel med at man virkelig lot basunenglene gi lyd. Hanen gol og slog med vingerne. Gjøk, nattergal og anden fuglesang lot sig høre. I Ochsenhausen sang endog oksen som en gjøk. Humlen lød for at vække de sovende til ofring. Denne sækkepipebas findes bl. a. i Compenius's ovennævnte orgel. Virkelige pauker med egne pedaler for virtuose organister var slet ikke noget dumt paafund, da de kan være av god virkning. Cymbelstjernen

var næsten fast inventar. En forgyldt sol med straaler sat foran i prospektet paa en aksel som i orglets indre blev dreiet rundt av et vindhjul. Akslen hadde like saa mange fingre som der var smaa klokker til og disse blev saa i tur og orden sat i bevægelse naar organisten trak „stjerneslusen", som registret eksempelvis het i Stods kirkes orgel. Resterne av dettes prospekt, som kom fra Vor Frue kirke i Trondhjem i 1771, henligger nu paa kirkens loft i brokker, upaaagtet!

Orglet i Kongsberg kirke.

Cymbelstjerne hadde bl. a. ogsaa Kristiansund N., Kristiansand S. og Kongsberg orgler. I Risør gamle hollandske orgel fra 1786 var der ogsaa et virkelig klokkespil som bruktes ved ofring paa alteret, formodentlig symboliserende pengenes klingklang. De var svære i saadant de gamle. I 1763 hører vi av Hartvig Müller i Larvik, at *Gottfried H. Gloger*, mesteren for det endnu staaende store 3-manualers orgel i Kongsberg, „burde kunne indsætte det ekstra tilveiebragte klokkespil i Larvik, ligervis som i Glogers orgel i Arendal"; Gloger arbeidet da i Kristiansand S.

Av andre „hjælperegistre“ hadde man trimulanter og sol og maane og det hele firmament. Desuten rævehalen som non plus ultra mot nysgjerrige. Naar disse paa opfordring trak registret, fik de en med mel indpudret rævehale i ansigtet.

Orglet i Tromø kirke.

Det eiendommeligste bevis paa den dypt i menneskenaturen nedlagte hang til satirisk selvbespottelse, er dog orglets middelalderske „Roraffe“ (brøleape). En bevægeilg fæl figur, hvis klaprende gap og lemmer ustanselig forstyrret gudstjenesten og bragte selv presterne til at gjæspe. I pinsen gjemte endog en lystig knegt sig oppe i orglet og satte de andægtige i forfærdelse ved sine upassende viser som han foredrog med skraldende stemme. Rent unyttige og kun beregnet paa at kaste de ukyndige blaar i øinene var de mange blinde træk som: Nihil, Vacat, Ductus inutilis, Exaudire, Manum de tabula, Noli me tangere. I et ældre norsk orgel som for ikke saa længe siden blev erstattet med et nyt, fandt orgelbyggeren endog to av de sidste.

Om de i Norge endnu eksisterende gamle orgler og deres forfærdigere foreligger desværre kun litet materiale. Kirkernes inventarisering er først i den seneste tid paabegyndt, saa der vil hengaa lang tid før en fyldigere oversigt over disse kulturhistorisk saa interessante felter kan ventes avsluttet hos os. Meget materiale er vel forsvundet for stedse, og sammenligningsmateriale maa hentes utenfra.

Tidligere end 1700 kan vi ikke regne paa synderlig utviklede forhold, tvertimot. Vi kjender intet ældre orgel end det tidligere nævnte renæssanceskap fra ca. 1660 i Folkemuseet.

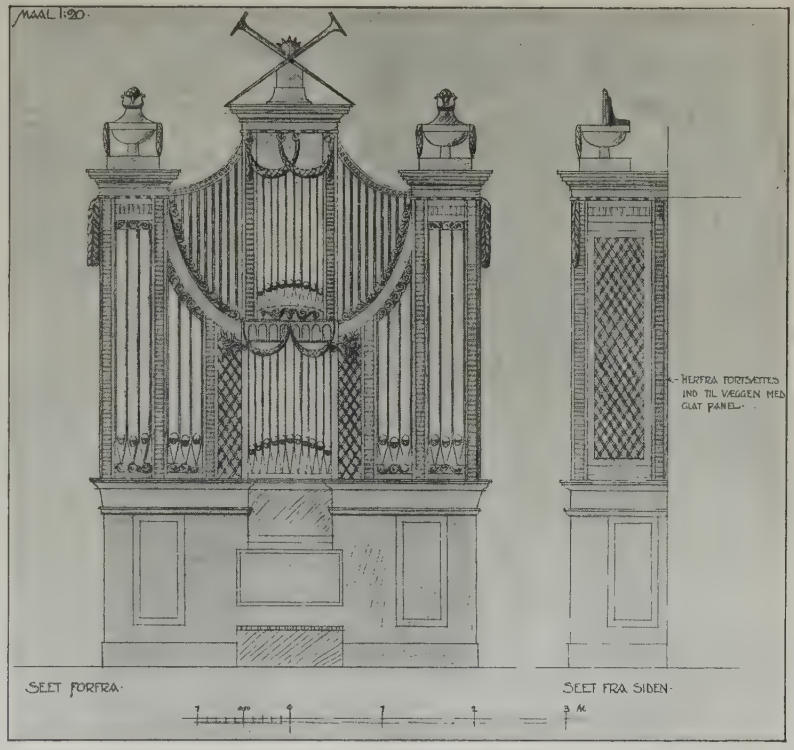
I Sverige derimot staar i Faluns store kirke et overmaade stort og prægtig prospekt med rygpositiv, nu i blaat og guld, som bærer aarstallet 1605.

Vi vet fra sagaerne, at der i middelalderen baade blev brukt og bygget orgler i Norge, og at *Geble Pedersøn* forskrev et orgel til Bergens domkirke fra Bremen; dette var endnu aar 1571 i bruk. Han lot ogsaa Niels Orgemeister fra Shetland utdanne i Kjøbenhavn aar 1548 saa han

„blev fuldkommen udlærd paa orgeverk og ikke havde udi den by sin lige!“ — Det gik oftest som med kirkeklokkerne, en del laget man selv, men mange blev indført. (Saaledes har vi i Haram en liten i 1890 sprukken klokke dat. 1484 og signert av middelalderens berømteste klokkestøper: Gerard de Wou i Holland).

Av disse gamle orgelsaker er desværre intet tilbake.

I Trondhjems domkirke hadde man et „posetiv“ i 1593. Dette blev utbyttet med et „meget prægtig orgelværk“ i 1681, og det som nu staar, er det ovenfor nævnte fra 1741. Det kostet 1999 riksdaler og kunde regnes „blandt de prægtigste af sit Slag i disse Lande“. Nu er det betydelig omarbeidet og har 36 stemmer med 3 manualer. Vor Frue kirke sammesteds hadde først det ovennævnte positiv „med smukt træværk“ som i 1771 blev flyttet til Stod kirke og erstattet med et orgel skjænket av Thomas Angell og bygget av J. D. Busch i Sachsen. Nyt verk med 50 stemmer blir nu med bibehold av det gamle prospekt anskaffet fra W. Sauer i Tyskland.



Orglet i Vang kirke.

Bakke kirke i Trondhjem fra aar 1714 fik et rikt utskaaret og særdeles dekorativt litet orgel med aarstallet 1700, angivelig fra Holland. Det blev i 1863 flyttet til Vestvik kirke i Verran, hvor det endnu staar, men opmalet og med helt nyt verk. Gesimsen over pipetaarnene prydes av tre engler, hvorav den øverste bærer et baand med indskriften: „Gott allein die Ehre“.

Domkirkens orgel i Bergen brændte 1640. Det nye kom fra Kjøbenhavn og stod til 1702, da ogsaa dette brændte. 1749 kom det nye store med 3 manualer og rygpositiv. Det hadde 38 stemmer og kostet 4000 riksdaler. Det nuværende er tysk arbeide fra 1891 med 43 stemmer og 3 manualer. Fra denne tid er ogsaa Johanneskirkens verk med 44 stemmer og 3 manualer. Bergen er vor eneste by som kan rose sig av at ha 3 orgler med 3 manualer, idet ogsaa Korskirken har tysk orgel med 3 manualer og 38 stemmer fra 1892. Nykirken fik i 1783 et orgel

med 30 stemmer anbragt som i Kongsberg. Det brændte med kirken i 1800; men tegningen av prospektet og dispositionen er i behold. Det nuværende fra 1850-aarene ligner det gamle og er bygget av *Claus Jensen* efter disposition av *Fried. Ferd. Vogel.*

I Stavangers gamle domkirke fandtes orgel i 1622. Det nuværende er forlængst kassabelt, bygget 1860—70. Petrikirken fik nyt orgel med 45 stemmer og 3 manualer fra *Olsen & Jørgensen* i 1921. Det er firmaets største verk.

Kongsberg fik sit store orgel i 1762 bygget av den indvandrede tysker *Gloger*. Det har 42 stemmer og 3 manualer og hører saaledes til vore største. Foruten ved sit fine prospekt er det interessant ved at her orglet første gang i Norge er stillet over baade prækestol og alter hvad der ved det korte tak hævner sig ved at prospektet er blit noget trykket og orglet faar for liten fri høide til helt at kunne tone ut.

Sidste gang denne art opstilling kom til anvendelse hos os, var i Tolgen kirke i 1840. Her nøiet man sig dog med et blindt prospekt med træpiper, ti orgel fik de først i 1892.

Skiens i 1886 avbrændte kirke blev indviet 1783. Det nye orgel var bygget av *Daniel Vroblevsky* og hadde „22 stemmer med en vox humana og flere tillæg" (ɔ: kopler, ventiler og snurrepiperier). Se Oluf Kolsrud: „Altar, preikestol og orgel" i Fortidsmindemerkeforeningens aarsberetning for 1914.

Blandt flere smaa bondeorgler besidder Norsk Folkemuseum ogsaa et meget smukt litet rokoko-orgel med tilhørende dekorativt galleri fra Tromøens kirke. Hvem der har gjort det vet man ikke. Dette lille prospekt har 10 registertræk og 2 manualer, derimot intet pedal. Verket er ikke i behold i dette orgel, men et andet litet positiv som muligens skriver sig fra Kr. Engelstad, vil museet ved leilighet atter bringe i spilbar stand (det har kort oktav og tremolo), saa med tiden kan vi atter faa nyde den gamle indstemning. Det er fra Toten omkring 1790.

Engelstad er tidligere nævnt, han var ogsaa organist. For sit Vangs-orgel blev han Dannebrogsridder. Ringsaker-orglets store prospekt maatte i 1914 tages væk for at bedre kirkens slette lysforhold og er nu i Hamar museum. Men hans lille Skoger-orgel fra 1825 staar endnu i kirken. Skjeberg-orglet er først nylig fundet frem fra loftet. Prospektet fra Vang er stillet op foran det nye verk som var Olsen & Jørgensens utstillingsorgel i 1914. Engelstads Levanger-orgel er brændt, hans orgel i Laurentiuskirken i Tønsberg blev tat ned 1810 sammen med kirken.

Røros kirkes prospekt, som fra Folkemuseet har fundet veien tilbake til sit gamle standpunkt, rigtignok kun som pynt, skriver sig fra 1790 og er kanske bygget av kirkens bygmester, bygdegeniet og altmuligmanden *Sven Aspaas.*

Den første orgelbygger vi kjender nærmere til, er *Gottfried Heinrich Gloger* fra Hannover. Han kom 1738 til Norge, blev organist i Risør og senere, fra 1747—69, domkirkeorganist i Kristiansand S., væsentlig dog som vikar, da han stadig var paa reise som orgelbygger. Kgl. priviligert orgelbygger i Norge blev han 11. mars 1746.[1])

Ifølge attesten for Kristiansand-orglet aaret efter hadde han i alle maater opfyldt den med ham sluttede kontrakt som en sand kunsterfaren orgelbygger. I 1747 bygget han et orgel i Bergen for 1800 riksdaler, 1751 reparerte han det „i mange aar brøstfældige orgel" i Stavanger domkirke (brøstfældig er det nuværende som sagt den dag idag). Han reparerte Vor Frue kirkes orgel i Trondhjem og var ifølge oplysninger, som fremkom da han søkte organistposten i Kristiansand mot at vedlikeholde orglet gratis, den eneste orgelbygger i Norge som kunde reparere orglet.

[1]) Personalhistorisk Tidsskrift 2. række, 3. bind, 1888, E. Thomles artikkel side 194 om J. H. Schweigaard. Denne var svoger av Glogers norske hustru og var organist først i Kristiansand S. og senere paa Kongsberg.

Hans instrumenter i Arendals og Kongsbergs kirker er nævnt ovenfor. Av det særdeles praktfuldt utstyrte orgel i Kristiansand er nu efter dets brand ikke saa meget som en avbildning tilbake. Kongsberg-instrumentet burde restaureres av en kyndig haand og bringes tilbake til sin oprindelige klang. Nu henstaar det ubrukt og defekt.

Den næste orgelbygger vi vet noget om er *Jens N. Holvey* i Moss ca. 1760. Han var organist dersteds ved sit eget orgel. *Christian F. Nitzcke* nævnes som orgelbygger og instrumentmaker i Bragernæs 1768. Flere av vore hjemlige saadanne har været selvlærte bondegutter, som de mange urmakere vi hadde før i tiden; men stor omsætning og videre horisont har de vanskelig kunnet skaffe sig. Orgelbygning forutsætter stor erfaring og gedigen praksis, skal det bli noget helt av det. Bare kopiering er ikke tilstrækkelig. Naar *Wilse* i 1790-aarene siger, at Trøgstad er en av de 3 landsens kirker søndenfjelds som hadde orgel, saa tyder det ialfald paa at disse var meget sparsomme utenfor byerne.

Orglet i Vor Frelsers kirke, Kristiania.

Hvor ganske anderledes overlegent virker det ikke, naar den danske orgelbygger *Hartvig Müller* i 1751 kommer op fra Kjøbenhavn til Larvik med sit nye 2 manualers orgel og gjør kort proces da han finder „kirken inden i meget ilde anlagt". Han restaurerer hele kirkerummet efter sine egne planer, forat „orglet kan faa sit rette syn og orden". Der var mere sammenhæng mellem kirkerum, orgel og musik dengang, i Johan Sebastian Bachs aarhundrede.

Av orgelbyggere i det 19. aarhundrede kan nævnes: *Kvarme* paa Voss 1820, bondegutten *David Lemme* 1830—60, Holsteneren *Albrechtsen* i Kristiania 1836, senere i Trondhjem, *Engh* i Porsgrund 1865, *Filtvedt* fra 1881, *Næss* paa Kongsberg før 1900. Omkring denne tid hadde vi *Berntsen* i Gjøvik, *Landrog* i Haugesund, et firma *„Noreg"* i Sandnæs, *Vestre* i Haram, *Fosnæs* i Trondhjem (bygget 61 orgler) og andre, (paa de kanter leverer endnu Brødrene *Torkildsen* orgler, likeledes *M. Lønseth* i Stenkjær og kanske flere). De fleste andre firmaer er ophørt. Listen er ikke fuldtallig.

Vor mest bekjendte orgelbygger var *Aug. Nielsen* i Kristiania, som arbeidet fra 1876 og som i 80-aarene leverte Vor Frelsers kirkes orgel i Kristiania. Han kom omtrent til opus 90 i 1893. Hans efterfølgere *Olsen & Jørgensen* er nu

naadd op til ca. 500. I tidligere tider gik det langsommere. *Brandtzæg,* som begyndte i 1850, kom i et langt liv til 37 orgler. De samtidige *Eriksen & Svendsen* samt den danskfødte *Claus Jensen,* som i 1858 bygget Trefoldighetskirkens nuværende orgel i Kristiania, naadde vel et lignende antal. De fleste andre kom neppe saa langt.

F. Rojahn opgir i 1891 i sin „Kortfattet haandbok om orglet" at der i de sidste 50 aar er levert ca. 250 orgler, hvorav omkring de 200 er av norsk fabrikat. Tæller vi op i *Anna Lindhjems* bok: „Norges orgler og organister til 1814", finder vi ialt omkring 650 pipeorgler, hvorav de fleste er smaa „positiver" (1 manual uten pedal).

Det nuværende største orgel i Norge er det i Vor Frelsers kirke i Kristiania. Det har 53 stemmer og er det eneste i hovedstaden som har 3 manualer. Da det klanglig og mekanisk er utilfredsstillende og forældet, samles der nu midler til dets ombygning. Det har byens eneste gamle og værdifulde prospekt.

Det mindste orgel staar i Dovre kirke som et bitte litet positiv med 2 stemmer.

Det største orgel som indtil omkring 1890 var opstillet i nogen landskirke i Norge, hadde kun 15 stemmer. Vi har ialt for tiden ikke mer end 9 orgler med 3 manualer her i landet, heri medregnet saavel det ganske nye i Stavanger som det netop bestilte til Vor Frue kirke i Trondhjem.

Forholdene har i denne henseende like til det sidste været noksaa smaa hos os. Roverud fortæller saaledes 1815 om Vor Frelsers kirkes orgel i Kristiania, „at det blev maadelig spillet og var ustemt, Oslo og Gamle Akers kirker havde orgler som spilledes omtrent saa godt som det førstnævnte. I de fleste kirker paa landet haves intet orgel, og der hvor det findes har organisterne i almindelighed liden dannelse. Nogle spiller endog vildt uden at kjende en node, akkompagnere salmemelodierne efter egen smag, jo flere hokuspokus, triller og løb de kunne faa anbragt ved hver strofes indledning, jo bedre. Præludierne er gjerne av egen fabrik."

Da Carl Johan som kronprins i 1815 skulde besøke Kristiania, sendte man bud til Kr. Engelstad paa Toten, forat han kunde faa Vor Frelsers kirkes orgel „fuldkommen brugbart". Den „usle forfatning" nødvendiggjorde en reparation til 1200 riksdaler, som dog ikke blev bevilget, hvorpaa Engelstad reiste tilbake med uforrettet sak.

O. A. Lindeman i Trondhjem var i lang tid landets eneste utdannede og grundige organist. Skal vi si sandheten, maa orgelforholdene ha været meget kummerlige, og i lys av denne tingenes tilstand var det ikke let at være orgelbygger i Norge, og ut herfra maa forholdene i den følgende tid bedømmes hos os. Desuten maa det erindres at saa længe menighet, organist, arkitekt og orgelbygger ikke staar i den rette forstaaelse og kontakt med hinanden, og det skorter paa det nødvendige kyndige vedlikehold og paa bevilgninger, har orglet vanskelig for at utvikle sig til hvad det var: produktet av et virkelig *kunst*-haandverk.

I den senere tid har der gaat en bølge av øket orgel-interesse over landet og man faar haabe at den forstyrrelse som verdenskrigen har bragt, ikke for

længe maa hindre utskiftningen av daarlige orgler i vore kirker og anskaffelsen av nye, større og klangfuldere instrumenter.

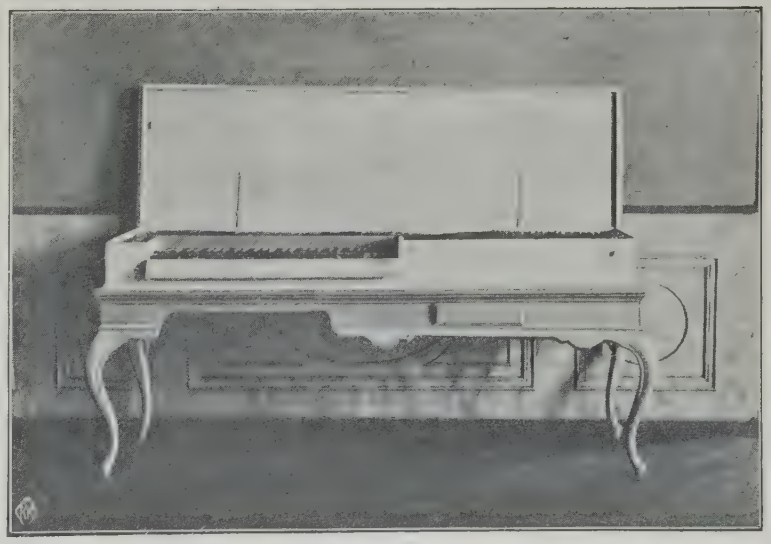
Orglet i Rjukan nye kirke kan betegnes som det første fuldt moderne hos os trods det ringe stemmetal, 23 stemmer. Enkelte andre er nævnt ovenfor. Der er planer oppe flere steder hvor man nu ønsker orgler som kan tilfredsstille noget mere end kun de nødtørftigste behov, saaledes i Tønsberg, hvor der for første gang i Norge skal bygges et orgel med vel 50 stemmer, 4 manualer og elektrisk fjernverk og i Larvik for det nye konsert- og kinematografiokale, hvor et moderne konsertorgel er forutsat opstillet. Endvidere er arbeidet tat op for det nye orgel i domkirken i Stavanger.

Olaf Platou.

NORSKE PIANOFABRIKANTER

De første pianofabrikanter var instrumentmakere. De var ikke spesialister i branchen, men var fingernemme og dygtige folk.

Den første av disse instrumentmakere som vore museumsfolk kjender til, er *H. Jansen*, Moss. Brekke museum i Skien eier et klavikord av ham merket 1757. Det har 36 sorte undertaster og 25 hvite overtaster (F_1—f^3), 122 strenge tilhøire og 35 tilvenstre. Kassen hviler paa en løs fot med bukkeben. Den var først hvit med forgyldte lister; nu er den lysegraa og foten grøn. Av andre instrumentmakere bør nævnes *C. F. Waarven* (før 1836), *Brødrene Schøne* (i 50-aarene), *C. N. Thomle* († 1858), alle i Kristiania, i Larvik *Jens Hoff* († 1888). Disse instrumentmakere hadde liten indflydelse paa nutidens fabrikmæssige bedrift. De første fabrikanter var *Sundvall* og *Brantzæg*, Kristiania. Sundvall bygget 300 pianoer og sluttet i 1877. Brandtzæg († 1900) ca. 600 pianoer. I Trondhjem hadde *Jan-*

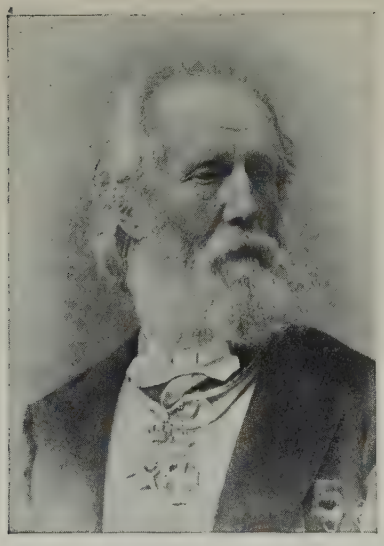


Klavikord (tilhørende Brekke museum, Skien).

sen († 1870) en liten fabrik, i Kristiania oprettet i 1888 *Holo Neupert* († 1896) en noget større.

Den betydeligste av de tidligere fabrikker i Kristiania var *Gerh. Evensen.*

Gerh. Evensen er født i Øiestad pr. Arendal 13. juni 1861. Han fik sin utdannelse ved hyppige utenlandsreiser og besøk ved derværende fabrikker. 1905 starter han sin fabrik med 20—22 mand. Han gjorde sig bemerket ved opfindelsen av en ny sangbund og jernrammekonstruktion, hvorved flygelsangbundens og fiolinsangbundens fritliggende system er overført til pianosangbunden. Der blev uttat patent paa opfindelsen aarene 1906 og 1907 i hvert av landene Norge, Sverige, Danmark og England. Gerh. Evensen døde 28. juni 1919. Fabrikken var da allerede nedlagt.



Karl Hals.

Ogsaa i Bergen opstaar og forsvinder fabrikker: *I. Aarestrup* og hans efterfølger *H.S.Riisnæs,* som i 1907 solgte forretningen til *O. Büchner,* som senere flyttet den over til Kristiania.

Jacob Knudsens fabrik i Bergen eksisterer fremdeles.

Jacob Knudsen er født i Bergen 4. april 1873. Han kom først i lære i sin fars snekkeri og reiste siden til Tyskland, hvor han i 5 aar fik sin utdannelse ved de bedste pianofabrikker. Høsten 1896 kom han tilbake til Norge og begyndte straks egen fabrik. De to første pianoer arbeidet han ganske alene. Fabrikken trænger nu flere bygninger. Der er fabrikert ca. 3500 pianoer.

I Platougt. 11, Kristiania fortsætter Otto Büchner, men nu ikke længer som eier av fabrikken. 1916 solgte han forretningen til et aktieselskap repræsentert ved *Emil W. Cappelen.* Büchner fortsætter som teknisk leder.

Fabrikken beskjæftiger 21 mand og kan producere 250 pianoer om aaret.

Saa staar igjen at omtale de to fabrikker som har opnaadd den længste levetid, nemlig J. Thoresen og Brødrene Hals.

Johannes Thoresen er født 29. december 1829. Han fik sin utdannelse som pianofabrikant i Tyskland og Schweiz. 1863 startet han sin fabrik i Kristiania. Da Thoresen i 1886 døde, overtok *Petter Hansen* fabrikken.

I 1906 gik fabrikken over til et aktieselskap. Den beskjæftiger ca. 10 mand.

Fabrikken har bygget over 4000 pianoer og desuten 10 flygler.

Firmaet *Hals* er vor mest kjendte pianofabrik. Oberst *Caspar Andreas Hals's* sønner *Karl* og *Petter Hals* grundla fabrikken 3. november 1847. Karl Hals er født i Sørum 27. april 1822. At bli musiker blev ham ikke tillatt, hvorfor han gik i snekkerlære. 1842 avla han prøve som svend og reiste derpaa til utlandet for at utdanne sig som pianofabrikant. Han var 1 aar i Kjøbenhavn, saa 3 aar i Hamburg. Karl Hals begyndte hjemme at arbeide som stemmer og reparatør i J. W. Cappelens lager, og høsten 1847 tok han til med piano-

fabrikation. Hos Cappelen bygget han med 1 mand piano nr. 1, et litet opretstaaende piano, som nu er utstillet i firmaets konsertbyraa. Det var det første norske opretstaaende piano. Før dette blev der jo bygget bare tafler. Piano nr. 1 blev færdig vaaren 1848. Da kom broderen Petter, der hadde utdannet sig i samme fag, hjem fra Paris, og nu arbeidet brødrene sammen indtil 1871, da Petter avgik ved døden. Efter broderens død overtok Karl Hals fabrikken alene.

Det første piano fra „Brødrene Hals" (1848).

Winter-Hjelm uttaler i 1883 om Hals's konsertflygel, studsflygel og pianoforter at de „taaler fuldt vel at sammenstilles med Pleyels og Erards fabrikater, for ikke at tale om de Hüni-Hübertske og Hornungske pianoforter." De nævnte norske instrumenter har „en langt større skala for tonens nuance fra den fineste ansats og indtil en mægtig fylde i klangen." Han lar publikum faa høre ondt fordi de kjøper utenlandske instrumenter.

Karl Hals døde 7. december 1898.

Efter hans død gik hele forretningen over til et aktieselskap, væsentlig bestaaende av familien. Direktører blev *Thor* og *Sigurd Hals.* Senere traadte *Karl Hals Olsen* og *Karl Hals* ind i firmaet. De er begge to utdannet som pianofabrikanter og har arbeidet baade i Tyskland, England, Frankrike og Amerika.

1890 var nr. 10 000, et flygel levert. 1910 opfandt firmaet en ny sangbund med ribber som tilsigter større holdbarhet og velklang. 1918 fuldførtes piano nr. 24 000. Brødrene Hals har bl. a. Grand Prix paa verdensutstillingen i Paris 1900.

Anna Lindhjem.

ANDRE INSTRUMENTBYGGERE

Foruten orgler og pianoer er selvsagt mange andre instrumenter bygget hos os. Om langleiker og hardangerfeler er før talt. Almindelige tyske violiner har vi gode eksemplarer av frembragt i Norge. *L. Grinaker* fik medalje paa Pariserutstillingen 1889, og baade hos *Warmuth*, samt av *Rummelhof Hansen, Heide* og *Røstad* er der bygget respektable instrumenter. Den instrumentmaker som fremfor alle fortjener at mindes i denne korte oversigt, er dog *Ole Olsen*. Han er født paa Hadeland 6. jan. 1817, lærte at spille som barn og maatte, da han var oplært til skomaker, ofte efter en gjennemvaaket nat ta skræppen paa nakken og vandre ut i bygden til skomakerarbeide paa gaardene. 19 aar gammel gik han ind i militærmusikken. Som musiksersjant drog han til utlandet og studerte fabrikationen i de fremmede fabrikker. Med udmerket indsigt i baade stryke-, blæse- og slaginstrumenter grundla han saa efter hjemkomsten sin fabrik, som fra 1867 hadde en arbeidsstok paa ca. 10 mand og fra 1878 bare sysselsatte norske arbeidere.

Rummelhof Hansen.

Ole Olsen kunde spille omtrent alle instrumenter I Kristiania teater var han benyttet baade som kontrabassist og basunist, dertil ledet han helt til 1900 artilleriets musikkorps.

Ole Olsen.

Til 1883 omsatte han hele 1000 av sine instrumenter, de sendtes helt til Amerika og Tyskland. Engang gav han en konsert i Kristiania teater med en besætning paa 142 mand, der for et indbudt publikum spillet paa instrumenter udelukkende fra hans fabrik.

Ole Olsen døde 12. august 1905.

O. M. Sandvik.

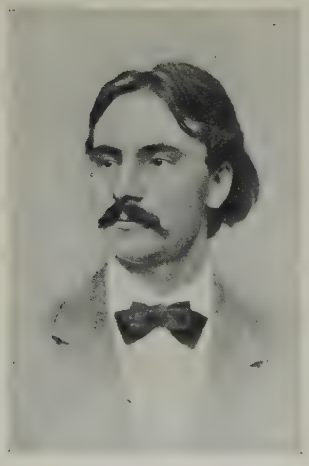
JOHAN SVENDSEN

NÆSTEN samtidig med vor store lyriker *Edvard Grieg* saa vore to fremragende instrumental-komponister, *Johan Svendsen* og *Johan Selmer*, dagens lys. Tilsammen gir disse tre kunstnere en fuldtonende akkord, gjensidig supplerer de hverandre. Tiden længtet efter lyrik og større episke tonedigtninger, om drama kunde der endnu ikke være tale. Først maatte en *Ole Bull* fortrylle alle ved sin magiske bue, *Kjerulf* og *Grieg* vække sangen tillive og *Svendsen* og *Selmer* vise orkestret i bedaarende glans. Man kan ikke tænke sig noget mer forskjellig end Griegs og Svendsens personligheter. Allerede rent fysisk. Den ene et skud av gamle embeds- og kjøbmandsfamilier, svakelig, nervøs og raffinert, den anden et egte folkets barn, selve sundheten og kraften. Saaledes ogsaa i alle aandelige anlæg. Hos den ene en uendelighet av fine lyriske nuancer, dragende længsler og drømme — med et sterkt islæt av kvindelighet i en henførende kunstnernatur — hos den anden mandig styrke, klare tanker, rene linjer, en frodig, men lovbundet fantasi; hos Grieg sværmerisk romantik, naturbegeistring, lokkende huldretoner, hos Svendsen realisme parret med klassikernes formglæde og enkle skjønhet.

Svendsen hadde vistnok forstaaelse for romantikken — det viser hans ofte geniale harmonisering av folkeviser —; men hans eget væsen hadde liten indre forbindelse med denne kunstretning. Dette utelukker naturligvis ikke, at han som *musiker* blev paavirket av romantikerne, som behersket datidens kunstneriske smak. Men en fuldblods romantiker blev han aldrig. Dertil var han formeget *mand*. Derved fik hans kunst ogsaa en viss begrænsning. Til sine tider kunde han vistnok hengi sig til bløte, kvindelige stemninger — det viser bl. a. Zorahayda — men dette var kun undtagelser, det er det *mandlige* i menneskenaturen, som gir hans kunst sit særpræg. Han er ogsaa saa helt igjennem østlandsk. Svendsen er som en østlandselv, der søker ned mot verdenshavet, oftest rolig flytende, men undertiden susende over stok og sten i kaate kast, Grieg som en urolig, strid bjergstrøm med fosser og skummende stryk, som munder ut i en stængt fjord.

Der vrimler av norske motiver, rytmer og harmonier i Svendsens musik.

Det gamle ord „enhver er sin lykkes smed“ passer i høi grad paa Johan Svendsen. Vistnok har ytre begivenheter og forhold undertiden hat indflytelse paa hans utvikling som kunstner og menneske; men det er oftest hans egen personlighet som har skapt disse. Johan Svendsen var fuld av handlekraft; saalænge ungdom og sundhet holdt ham oppe, savnet han den kvindelige seighet og utholdende trofasthet, den smidighet og bøielighet som gir karakteren en aldrig svigtende elasticitet. Saalænge det gjaldt at storme frem gjennem livet og kjæmpe mot aapne, lojale motstandere, forblev han en helt; men da det kgl. teaters store bøig la sig trykkende over ham, var det forbi med hans handlekraft, han blev et offer for ytre forhold. Siden sin ansættelse i Kjøbenhavn har han ikke komponert et eneste verk av nogensomhelst betydning. Han forholdt sig næsten ganske taus. Rigtignok kom vanskelige familieforhold og senere ogsaa sykelighet til. Men det var dog især kapelmestergjerningen som lammet Johan Svendsens skaperkraft, og Grieg hadde vistnok ret, da han paa musikfesten i Bergen 1898 talte om Svendsen, der sat lænket i Kjøbenhavn og i kjæmpevisen i anden Rapsodies Adagio klaget sine længslers nød. — — —



Ungdomsbillede av Johan Svendsen.

Svendsen elsket livet og virkeligheten. Han likte kamerater og selskabelighet, og allerede som barn var han kjendt for sin livlighet og sine guttestreker. Han var ualmindelig intelligent og fuld av interesser, ogsaa utenfor sit egentlige fag. Som autodidakt skaffet han sig mangesidige kundskaper, især i literaturen. Mystik og metafysik passet ikke for ham, og *Auguste Comtes* positivisme var vistnok den eneste filosofi han befattet sig med. Men desto bedre var han skapt for det virkelige liv, for ham en himlens gave som burde nydes i arbeide og lyst. Fuld av vid og humor, gladere end den gladeste i festlige stunder, fandt han overalt venner og beundrere. Mens Grieg likte Sørfjordens ensomhet og Folgefonden som speiler sig i det dype vand, sværmet Svendsen for bylivet, og især Paris stod for ham i en glorie av ungdomserindringer fra „Quartier latin“ og straalende selskaper hos pengefyrster og berømtheter eller fornemme aristokrater. Og selv i det stille Bayreuth i *Richard Wagners* høitidelige nærhet kunde ikke Svendsen bare sig for at skrive sit vilde og dog saa længselsfulde „Carneval de Paris“.

En sikker selvtillid skapte allerede hans første verker og gav ham hurtig

taktstokken i haanden. Han var dengang helt fri for den livsangst, som ofte fortærer saa mangen kunstner. Han saa lyst paa menneskene og opholdt sig ikke ved tilværelsens skyggesider, som han naturligvis med sit skarpe blik saa, men ikke brydde sig synderlig om.

Han var, som jeg allerede har betonet, fremfor alt livskunstner, ikke filosof. Men han var en skarp tænker, naar noget interesserte ham, i det hele tat et udmerket hode. Hans intelligens var ubetinget større end hans følelse og fantasi. Han skildres av sine talrike venner som godhjertet, trofast, livlig og morsom; naar han var godt oplagt, likefrem bedaarende. — Uagtet han langtfra var vakker, virket han betagende ogsaa paa det smukke kjøn. Der var i det hele tat noget overdaadig, noget storslagent over Johan Svendsen. Han gav sig hen i øieblikkets stemning, hans haand var aapen, ogsaa naar han selv holdt paa at kvæles av økonomiske bekymringer. Han var fri for alt smaaskaarent-spidsborgerlig, helt igjennem menneske, uten snevre fordomme, helt igjennem kunstner. Men som fuldblods realist og barn av sin tid, naturalismens blomstringsperiode, savnet han vistnok sans for alt det underlige „mellem himmel og jord", som datiden næsten syntes at ha glemt. Al mystik var ham fremmed. Kun i enkelte benaadede stunder finder vi drag som peker mot livets allerhelligste, mot tilværelsens undere. Men aldrig førte han os ind i det „nattens rike", hvor „Tristan" og „Parsifal" møtes med *Bachs* passioner og *Beethovens* sidste kvartetter, sonater og hans „Missa Solemnis".

I sit forhold til andre kunstnere var han velvillig og saklig. Han forblev altid Edvard Griegs trofaste ven, uagtet naturligvis mange søkte at forstyrre det gode forhold mellem de to „rivaler".

Johan Svendsen blev født i Kristiania den 30. september 1840. Hans far, *Gudbrand Svendsen*, var fra Numedal, men kom allerede som ganske ung til Kristiania, hvor han traadte ind i militærmusikken. Violinen var hans hovedinstrument, og han blev sin søns første lærer og indprentet denne fra begyndelsen av „sans for ren intonation og rytmisk klarhet". Johan var intet skolelys, men desto ivrigere i fri luft, paa gaten eller paa sjøen. Han gjaldt for en av de vildeste krabater, og faderens strenghet formaadde ikke at faa bugt med en saa frihetselskende, ubændig natur. Han vilde befale over sine kammerater, ellers likte han sig ikke blandt dem. Som barn var han begeistret for alt militærvæsen, og 15 aar gammel lot han sig hverve som soldat i jægerkorpset. Hans kjærlighet til musikken tok imidlertid mer og mer til. Allerede som 11 aars gammel gut hadde han forsøkt sig som komponist, og spilte foruten violinen ogsaa klarinet og fløite; ja han forstod til en viss grad at behandle alle orkestrets instrumenter. Uagtet guttens første kompositioner, mest marsjer og

danser, tildels arrangert for orkester, vakte endel opsigt, likte faderen ikke at han komponerte, da han visste at det var langt mer „praktisk" at være en god eksekutør. Svendsen gik snart ind i militærmusikken og spillet baade i teatrets orkester og til dans i forskjellige lokaler. Han var ogsaa engagert spillemand i en danseskole, „hvor han for at nytte tiden satte de vanskeligste etuder av Kreutzer og Paganini i dansetakt", fortæller den første Svendsen-biograf *Aimar Grønvold.* Da han 17 aar gammel i en av *Kjerulfs* og *Conradis* symfonikonserter hørte Beethovens femte symfoni, aapnet der sig en ny verden for den høitbegavede gut. „Han forlot konserten yr av begeistring, fyldt av en ubestemt og ubestemmelig henrykkelse, et virvar av tanker og planer, hvor kun dette ene stod ham klart: han hadde ikke før visst, hvad musik var." Men det tok endnu aar før han fuldt ut forstod, hvad han dengang følte. Hans kunstnertrang blev imidlertid stadig sterkere, han tok nu undervisning hos den begavede tyske musiker *Arnold,* som dengang spilte en hovedrolle i vort musikliv. Med ham studerte han især Beethovens violinsonater. Teorien traadte helt i bakgrunden. Han fulgte militærorkestret paa flere konsertreiser og fik i 1860 i Bergen den første anledning til at optræde som dirigent. Han følte sig imidlertid ikke længer tilfreds i vore smaa forhold, men blev grepet av vandrelyst, og 21 aar gammel begav han sig paa en slags „konsertreise" til Sverige og Nordtyskland. Undertiden spilte han solo, undertiden i et eller andet orkester, ja han gav endog paa flere steder undervisning. Det gjaldt at bjerge livet, mer drev han det heller ikke til. Endelig kom han til Lübeck, hvor han stod rent fast uten eksistensmidler. Men i nøden fandt han en faderlig ven i den ædle norsk-svenske konsul *Leche* — en svenske — som optok ham i sit hus og paa alle maater hjalp ham. Han skaffet ogsaa Svendsen et rikelig stipendium for flere aar. Svendsen skulde egentlig ha utdannet sig som violinist, men nervøse smerter i haandledet traadte hindrende iveien. Allerede paa sine reiser hadde han komponert flere orkesterstykker og erhvervet sig øvelse i at instrumentere. Fra december 1863 studerte han nu flittig i Leipzig. Han hadde allerede imponert lærerne ved konservatoriet før sin ankomst ved flere indsendte orkesterstykker. De vilde anbringe ham i en av de høiere klasser, men Svendsen vilde begynde forfra, gjennemgaa en grundig systematisk undervisning. Han studerte nu violin hos *David,* teori hos *Richter,* og fremfor alt hos den berømte *Moritz Hauptmann,* den lærer han skylder mest. Senere kom han ind i den yterst forsigtige og konservative *Reineckes* kompositionsklasse. Han blev ikke meget imponert av denne lærer. Rettelserne var saa selvmotsigende, at Svendsen fuldstændig gik efter sit eget hode. Da oktetten i stilhet blev færdig, vakte den begeistring, da den blev spillet av Svendsens kammerater. *Reinicke* blev

støtt over at verket ikke først var blit ham forelagt, og paa samme tid likefrem forfærdet over elevens mesterskap. „Næste gang bringer De vel en symfoni, hr. Svendsen", sa han i en ironisk tone. Symfonien var allerede færdigkomponert, og da Svendsen nogen dage senere bragte den til Reinicke, forstod denne endelig, at Svendsen ikke længer passet som konservatoriets elev. Med direktoriets hædersmedalje i lommen forlot nu Svendsen Leipzig efter $3^1/_2$ aars studieophold. Denne læretid betragtet den senere saa berømte kunstner som „den lykkeligste tid af sit liv". Ved sit vennesæle væsen, sit sprudlende temperament, sin livlige aand og sit fremragende talent hadde han vundet en mængde venner og beundrere. Han følte sig hjemme i denne aandfulde, kunstbegeistrede atmosfære. Som præsident i den av ham selv og andre unge kunstnere stiftede forening „Euphonia", var han det straalende midtpunkt i en kreds av overmodig, livsglad ungdom. Dengang hersket i Leipzig den Mendelssohnske retning, som fremfor alt satte pris paa en klar, ren form og en glat, flytende teknik. Alt dette bragte Svendsen med, og han var egenartet nok til at støte filistere som Reinicke, men ikke i nogen henseende radikal-revolutionær. Han brøt ikke nogen god gammel regel av betydning, og han hadde en sjelden sans for velklang, noget Mendelssohnianerne la stor vegt paa. Han kunde være djerv, men gik aldrig over grænsen, sønderrev aldrig traditionens hellige baand. Som en fuldt færdig mester forlot Svendsen Leipzig. Allerede som 27-aarig kunstner hadde han nedrammet grænsepælene for det rike han vilde beherske. Hans senere verker viser en betydelig utvikling, men grundprinciperne blir uforandrede. Kun i enkelte dristige øieblik foretar han streiftog ind i andre land. Pariserkarnevalet, Romeo og Julie og Zorahayda vilde sikkert ha vakt forargelse i 60-aarenes Leipzig.

Vaaren 1867 drog Svendsen sammen med forlæggeren *Brockhaus* til Danmark, Skotland, Færøerne og Island, og først om høsten landet han i Norge. Den 12. oktober 1867 gav han sin første konsert i Kristiania, i logens gamle, minderike sal. Programmet bestod av:

1. Symfonien i D-dur. 2. Steenbergs menuet, bearbeidet av J. Svendsen. 3. Andante av strykekvintetten. 4. Caprice for orkester med obligat violin. 5. Liszts Rapsodie hongroise nr. 2, bearbeidet for orkester av J. Svendsen.

En anonym kritiker i Aftenbladet, ingen mindre end den unge *Edvard Grieg*, omtaler først Svendsens triumf, hvorledes hans musik overvældet de desværre faatallige tilhørere, saa de rent glemte at „symfonien" egentlig var deres „arvefiende". Grieg mener, „at der kunde skrives bøker og blade" om symfonien alene. Med merkelig træfsikkerhet bemerker den unge kritiker: „Hvad der først og fremst virker saa velgjørende i denne Symfoni, er den fuldkomne Ligevegt mellem Ideerne og det Tekniske. Svendsen gjør store Fordringer til sit Publikum, han fører det med sig ind i det fantastiske Humors og Romantikkens Trylleland, men han overlader ikke

til Enhver især, om han har Lyst at være med paa Flugten eller ej, han bortfører, saa at sige, med Magt Publikum, blot derved, at han forstaar at træffe Hovedet paa Sømmen med Hensyn til Anvendelsen af tekniske Midler. Derfor tager han det med Storm selv der, hvor hans Ideer gaar saa høit, at den almene Forstaaelse maatte synes en Umulighed. Instrumentationen hører til det mest Fuldendte, der i denne Retning existerer, det er denne vellykkede Sandseliggjørelse af Ideerne, hvorved han har forstaaet ikke alene at drage den fantasifulde Tilhører, men endog den i denne Forstand aldeles Ubemidlede med sig." Grieg omtaler nu forskjellen mellem *Gades* og Svendsens instrumentation.

„Gade søger muligst at blande de forskjellige Klangformer, saa at de smelter sammen til en stor Karakter, Svendsen adskiller derimod med Hensigt forskjellige Grupper af Instrumenter, som gjensidig besvare hinanden. Deraf den gjennemgaaende bløde Farve hos Gade og de skarpe Kontraster hos Svendsen. At denne bruger flere Midler, ligger naturlig deri at han tilhører en nyere Tid, og vi kunne ikke se Effektjageri i den pikante Scherzo, hvor den sagte Mumlen af Pizzicato dog er i Ideernes Tjeneste.

Den Friskhed og Kjækhed, hvormed første Sats begynder, vækker allerede store Forhaabninger og man skuffes heller ikke. 2det Thema er rigtignok udpræget Wagnersk, men den eiendommelige Maade, hvorpaa han senere gjennemfører det sammen med Hovedthemaet, bringer enhver Tanke om Reminiscens til at forsvinde. I Andanten vugger han sig i skjønne harmoniske Vendinger, under hvilket Fløiternes klagende nationale Toner dukker op og atter forstummer. Ogsaa denne Sats viser Mesterskab i thematisk Behandling," men Grieg mener den vilde gjort et mer helt indtryk, hvis den hadde sluttet med høidepunktet og ikke igjen bragt temaet i pp. Scherzoen karakteriseres som „helt igjennem national" og fuld av „de aandfuldeste og morsomste Kombinationer". Videre heter det: „At der i Komponisten slumrer gigantiske Kræfter, viser han imidlertid i Indledningen til Finalen, hvor han tager et stolt Tilløb til Hovedtanken. Der er en Reisning i denne Stigen som i Forening med den kanoniske Kunst, Svendsen just her lægger for Dagen, berettiger til at spaa ham en stor Fremtid."

Ogsaa Morgenbladet bringer en ikke uinteressant anonym kritik, som bl. a. indeholder sætninger, som desværre endnu den dag i dag er altfor sande:

„Det er uheldig, ja ligefrem sørgelig, *at den musikalske sands heroppe ikke drages mer ind i et Personlighedsforhold til Landets Kunst end Tilfældet er.*"

Om Svendsen som dirigent skriver anmelderen: „Svendsen synes at have et sjeldent Talent som Leder af Orkestret; hans Maade at dirigere paa gav Indtrykket af, at han forstaar at belive det ved sin Personlighed."

Som solist i Capriccioen optraadte den senere saa kjendte violinist *Gudbrand Bøhn.*

Svendsens konsert samlet blot ca. 150 betalende tilhørere, og Grieg finder det „saare naturligt, at Johan Svendsen efter sligt pekuniært Resultat snører sin Randsel og ser at komme bort jo før jo heller." Han mener „at hvis Publikum konsekvent gaar frem, som det her er begyndt ligeoverfor det Bedste af vort Eget, saa vil om ikke lang Tid norsk Tonekunst i Hjemmet kun være en Floskel, medens den i Udlandet, og særlig i det oplyste Tydskland, vil finde den Anerkjendelse den fortjener."

Henimot jul reiste Svendsen til Leipzig og derfra vaaren 1868 til Paris. Her levet han i Quartier latin et frit, ubundet studenterliv, delt mellem arbeide og

livsnydelse. Især utvidet han sin aandelige horisont ved at fordype sig i den franske literatur og *Auguste Comtes* positivistiske filosofi. Ogsaa *Louis Blancs* revolutionshistorie og *P. A. Munchs* „Det norske Folks Historie" hørte til hans yndlingslekture. Han opholdt livet ved at spille i forskjellige orkestre, i Odeonteatret og Concerts *Mussard*.

Svendsen, Grieg og Neupert.

Han blev ogsaa indført i byens kunstnerkredse og lærte bl. a. *George Sand, Beriot, Vieuxtemps* og *Leonard* at kjende. Hans scenemusik til *Francois Coppés* „Le passant" gjorde megen lykke. I denne tid komponerte han ikke meget. Hans violinkonsert (op. 6) er det betydeligste verk fra denne paa indtryk saa rike tid.

Fra Leipzig fik han nu tilbud om konsertmesterposten i musikforeningen „Euterpe", og kort før den fransk-tyske krigs utbrud reiste han dit. Men først deltok han i musikfesten i Weimar, hvor han for første gang traf sammen med *Liszt, Tausig* og andre berømtheter. Hans oktet blev spillet av Tysklands bedste kunstnere og gjorde stormende lykke.

Paa grund av krigen blev Euterpe-konsertene midlertidig indstillet. Derimot dirigerte han i det berømte Gewandthaus sin første symfoni. Den blev mottat med begeistring. I denne tid skrev han sin violoncelkonsert (op. 7). — I Leipzig lærte han en amerikanerinde at kjende, *Sara Levet*, datter av en tandlæge i New York, med hvem han blev forlovet, og reiste saa om vaaren 1871 til Amerika, hvor han indgik egteskap med hende. Derefter vendte han tilbake til Leipzig. hvor han en sæson var ansat som dirigent i Euterpe-konsertene. I denne tid komponerte han sin indledning til „Sigurd Slembe". — Den blev samme aar opført i Euterpe, og Svendsen dirigerte den ved musikfesten i Kassel sommeren 1872. Her traf han igjen *Liszt* og overvar derefter den høitidelige fest, da grundstenen blev lagt til festspilhuset i Bayreuth. *Wagner* dirigerte i den anledning den niende symfoni, for alle tilstedeværende en uforglemmelig oplevelse Svendsen lærte Wagner personlig at kjende og kom i intimt forhold til ham og hans familie. Han studerte nu grundig wagnersk musik og literatur og hørte mesteren udvikle sine store fremtidsplaner og forespille sin „Niebelungenring".

Svendsen fortalte senere en hel del om opholdet i Bayreuth til den norske forfatter *John Paulsen.*

Bl. a. om hvorledes „hans hustru, en jødinde, i Bayreuth gik over til kristendommen og ombyttede sit fornavn „Sally" med det gammelnorske, sagaklingende navn „Bergljot". Wagner og Cosima var faddere. Efter en sjelden høitidelig daabsceremoni gav Svendsen en prægtig middag i hotellet. Wagner var meget oprømt. Han og Svendsen gik efter bordet en tur sammen for at se paa villa „Wahnfried", der dengang holdt paa at opføres." Svendsen synes at ha været meget begeistret for fru Cosima og sympatien var gjensidig. Antagelig av den grund blev Svendsen, som skulde til Kassel, hvor *Liszt* dengang opholdt sig, valgt til „Friedensbote" fra egteparret *Wagner* til *Liszt,* som dengang var meget unaadig stemt mot sin datter og svigersøn. Svendsen overgav Liszt det historiske brev, som rørte denne og hitførte en forsoning. „Wagner var naturligvis henrykt, da Svendsen vendte tilbake og meddelte det lykkelige resultat." I denne sommertid komponerte han sit straalende Carneval de Paris. Svendsen blev forresten senere skilt fra *Sara Levet.* Derefter giftet han sig med *Juliette Vilhelmine Haase,* balletdanserinde ved det kgl. teater. I første egteskap hadde han en søn, i andet en datter og to sønner.

Om høsten 1872 vendte Svendsen tilbake til Norge. Der ledet han nu i flere aar, dels sammen med Grieg, dels alene, den nystiftede Kristiania musikforening, som snart gav 4, snart 8, engang endog 12 aarlige konserter.

„Som Lærer i Musiktheori", skriver *Aimar Grønvold,* „Ensemble — Spil m. m. virkede Svendsen desuden vækkende og belærende paa en Række Elever; jeg ved af Erfaring, hvorledes han forstaar den Hemmelighed at interessere sin Elev selv for det mindst interessante af Musikkens store Bygning, at spore til Selvarbeide og Selvtænkning; hans Undervisning er klar og sikker og han giver Andre af sit store Kundskabsforraad i en ligesaa indtrængende som behagelig Form."

Trods alt praktisk arbeide fik han dog tid til at komponere en række av sine betydeligste arbeider: Sørgemarschen over Karl XV, „Zorahayda", legende for orkester, Kroningsmarschen, Festpolonaisen, Kunstnerkarneval, „Romeo og Julie" og fremfor alt den anden symfoni i B-dur. Desuten forskjellige arrangements for strykeorkester og „Fire norske Rapsodier". I 1874 fik Svendsen sammen med Grieg en aarlig komponistgage paa 1600 kr., og han blev æret paa forskjellige maater. Hans store kunstneriske og nationale betydning blev mer og mer anerkjendt.

Men han maatte kjæmpe en haard kamp med de smaa og tarvelige kunstforhold i vor hovedstad. Især var det daarlig bevendt med orkestret, og det viser Svendsens hypnotiserende indflydelse paa musikerne, at opførelserne blev saa gode, ja tildels ypperlige, som de efter samtidiges beretning var. Svendsen er uten tvil den største orkesterleder vort land hittil har frembragt.

Efter at ha tilbragt fem aar i Norge følte han igjen trang til at løfte paa vingerne. I Leipzig dirigerte han høsten 1877 med stor succes sin anden symfoni og

drog saa over München til Rom, hvor han vistnok ikke hørte saamegen musik som i Tyskland, men i andre henseender utvidet sin aandelige horisont.

Han gav ogsaa en konsert i Salla Dante. Blandt tilhørerne befandt sig Liszts gamle veninde, fyrstinde *Wittgenstein* som interesserte sig varmt for nordisk kunst. I Rom vandt han nye venner i den italienske komponist *Sgambati* og den berømte spanske violinvirtuos *Sarasate,* som opførte hans samtlige kammermusikverker.

Derefter gik reisen til Paris, hvor han først bodde i Sarasates leilighet, senere i sit elskede „Quartier latin". „Han spaserede daglig i den deilige Luxemburghave, fornyede gamle og gjorde nye Bekjendtskaber" bl. a. med madame *Viardot,* og „levede i det Hele et i musikalsk og kunstnerisk Henseende rigt og bevæget Liv". *Pasdeloup* opførte en av hans rapsodier og den originale dr. *Lemoine* dyrket ivrig Svendsen i det av ham stiftede kammermusik-selskap *„La Trompette"*. I Angers feiredes han som komponist og dirigent, og man tilbød ham en stilling som konsertmester.

Men Svendsen vilde hjem til Norge, og om høsten 1880 overtok han igjen ledelsen av „Musikforeningen" i Kristiania. Han hadde den største indflydelse paa smagen, og takket være ham blev „Arvefienden", symfonien, populær. En opførelse av „den Niende" betegner høidepunktet av hans kunstneriske ydelser.

„Da han sluttede sin Virksomhed, var det med en Opførelse af den svære „Tannhäuser-Ouverture saa kraftig og pragtfuld", mener Grønvold, „at det ikke blot betegnede Høidepunktet af, hvad der her er hørt af Orkestervirtuositet, men i hvilkensomhelst Koncertsal i Verden skulde forsvaret en fremragende Plads."

Men et fristende tilbud fra Kjøbenhavn gjorde en brat ende paa hans arbeide i hjemlandet. Av økonomiske og kunstneriske grunde fandt han ikke at kunne avslaa kapelmesterposten ved Det kgl. teater i Kjøbenhavn.

Da han den 7. april 1883 gav sin avskedskonsert i logesalen feiret han en storartet triumf.

„Blomster regnede ned over ham fra alle Kanter af den tæt besatte Sal under tordnende Hurraraab." Fru *Erika Nissen* overrakte ham som gave fra byens damer en ibenholt taktstok „med drevent Arbeide i Guld og en stor Diamant" og bad ham ikke glemme os herhjemme." Stortinget fratok ham dengang komponistgagen.

Da dansk chauvinisme indtil vor tid har stængt norsk og svensk opera ute fra Det kgl. teater, kunde Svendsen kun i konsertsalen høre sit fædrelands toner. Her koncentrerte han ogsaa alle sine kræfter og blev Kjøbenhavnernes erklærte yndling. Men ogsaa som operadirigent hadde han store fortjenester Av *Wagner* opførte han den flyvende Hollænder, hele Niebelungenring, av *Verdi* Aïda, Othello og Fallstaff o. s. v. Som dirigent og komponist blev han ogsaa begeistret hyldet i utlandet, i Wien, Petersburg, Moskva, London, Bruxelles, Helsingfors o.s.v. Ved musikfesten i Bergen 1898, utstillingen i Paris i aaret 1900

og ved konserter i Nationalteatret dirigerte Svendsen med usvækket kraft. Men som komponist taug han næsten ganske. Dette er saameget beklageligere som han i enkelte av sine senere verker, *Romeo og Julie*-ouverturen og *Zorahayda* var kommet ind paa en ny bane, som aapnet store muligheter for en videre frugtbar utvikling. Det kan heller ikke negtes, at denne hans uvirksomhet som komponist bidrog meget til, at hans navn blegnet i utlandets urolig gjærende, fremstormende musikliv. De fleste av hans verker er næsten helt forsvundne fra de „store symfonikonserter", mens de endnu ofte opføres av badeorkestre. I Kjøbenhavn levet han mange aar høit anset og elsket. Hans sundhetstilstand blev imidlertid stadig daarligere. En slem nyresygdom fulgtes av vattersot, men Svendsens energi var urokkelig.

„Med av vattersot uformelige ben dirigerte han endnu kapellet", fortæller en dansk ven. Tilslut maatte han i 1908 efter en 25-aarig virksomhet ta sin avsked. Han var taalmodig som faa. „Mens doktoren en snes gange tappede ham for vand, ofte 10 potter, laa han rolig i sengen, rygende sin cigar og læsende aviser." Medicin kunde han ikke like. „Da han sidste gang reiste til Norge, var han saa elendig, at han sa til sin hustru: „Ja man skal vel dø et sted alligevel, saa det kan jo ligegodt ske i kupéen. Lad os bare reise." Da han i 1909 dirigerte sine symfonier i Tivoli, fik han i solistværelset et voldsomt anfald av aandenød og var nær aldrig kommet ind paa scenen, men da han endelig stod der „og ombrust af jubel løftede taktstokken, var han igjen 20 aar".

I mai 1911 fik han aarebetændelse, derefter koldbrand i venstre ben og døde allerede 15. juni 1911. Hans økonomiske forhold var især i de sidste aar uværdige. Da han tok sin avsked som kapelmester, hadde han som utlænding ingen ret til pension. Mest av hensyn til sin gamle, patriotiske far, hadde han ikke villet la sig naturalisere. Den danske stat bevilget ham dog en æresgage paa 3000 kr. og noget senere fik han ogsaa sin norske komponistgage tilbake.

I en nekrolog i Politiken av H. Seligman heter det:

„Midlerne til en Begravelse findes ikke i den geniale Mesters Hjem. Efter Ligbrændingen vil Asken efter den Afdødes Ønske blive ført til Norge. Maaske Storthinget, der ikke anerkjendte hans Norskhed i Livet, da faar Raad til at hædre hans Minde." Bitre ord, som kunde bli uttalt over mangen en norsk kunstners baare. Paa selve Svendsens dødsdag blev hans „Andante funebre" spillet i anledning av den berømte skuespiller *Emil Poulsens* begravelse.

I Danmark og hele Norden fik han et skjønt eftermæle. Hele den danske, svenske og norske presse sørger over den store kunstners død. Naturligvis blev det besluttet at begrave Svendsen paa statens bekostning, og den samme teatralske maate at ære en avdød „berømthed" paa, vi kjender fra andre fremragende nordmænds begravelse, blev nu anvendt paa Johan Svendsen. Askeurnen blev høitidelig avhentet, Trefoldighetskirken var festlig dekorert, baade mindetaler og musik æret den avdøde. Av *Herman Lundes* tale har vi godt av at merke os enkelte sætninger:

„At Du reiste Din Vei er ikke Din Skyld, men vor. Det var ikke, fordi vi ikke havde Raad til at beholde Dig. Mon det ikke var, fordi vi manglede adskillig i kulturel Kunstforstand?"

Johan Svendsen vil endnu leve længe i sine verker, som ved sit rike indhold, sin mesterlige form, sin nationale karakter har alle betingelser for at motstaa „tidens tand" og den vekslende mote. — Vistnok er de allerede kommet paa en viss avstand fra den nulevende slegts kunstopfatning; en viss rolig kjølighet, en viss tilbakeholdenhet, en veloverveiet harmoni mellem form og indhold adskiller dem fra nutidens ofte forcerte jagen efter effekt og brutal realisme. De er med andre ord blit „klassiske". Johan Svendsen er vistnok den eneste norske musiker dette ord passer paa. Især som harmoniker stod Svendsen forresten ogsaa under den tyske romantiks indflydelse og lærte meget av den. Endog *Wagner* har paavirket ham, det viser sig især i enkelte senere verker. *Beethoven, Mendelssohn* og *Berlioz* var fremfor alt de mestre som hadde størst indflydelse paa Svendsen. Først i anden række kommer *Schumann* og *Wagner*.

Men Svendsens norskhet og sterke personlighet hævdet sig overalt. Man kan ikke tænke sig noget mindre teatralsk, mindre reklamemæssig end Johan Svendsens musik. Han var heller ingen indadvendt lyriker, men en epiker med lyrisk islæt, man kunde mindst av alt tænke sig ham som dramatisk komponist. Derfor var ogsaa konsertsalen hans egentlige verden. — Enkelte ganger tvang det kaate indhold ham til at slaa gjækken løs, fremfor alt i hans glimrende *Pariserkarneval,* hvor han med de livligste farver skildrer den vanvittige tummel. Men ogsaa her søker han likesom hvile i en ensom nordboers længsler bort fra verdensbyens galskap. Det alvorlige midtstykke hører til hans skjønneste norske inspirationer. I sit kunstnerkarneval, et andet ekstravagant indfald, flyver alle mulige folkeviser omkring i broget blanding. I disse mesterlig og aandrig instrumenterte fantasier minder han ikke litet om *Berlioz*, som han, allerede efter den unge Griegs opfatning, rivaliserte med. — Ellers holder hans orkesterbehandling sig indenfor visse grænser. Av og til kan han være litt brutal, saa vi mindes militærmusikeren, f. eks. et FF sted i den første rapsodis ellers saa sarte andante eller i festpolonæsen, hvor trompeterne raser og den stramme rytme, i saa grelle klangfarver, virker temmelig ordinært. Men dette er undtagelser. Som regel er han en overordentlig smagfuld og fantasirik mester i fornem instrumentation. Baade hans behandling av blæserne og især av strykerne er ofte meget original og personlig. Overalt merker vi den kyndige mester med det klare hode og det lyse sind. Svendsen liker ikke at fordype sig i tilværelsens gaader eller i lyriske og elegiske stemninger. Han besynger, mest i durtonearter, næsten altid livets glæde og skjønhet. Orkestrets utallige farver og uuttømmelige kombinationer gir ham den rikeste anledning til at utfolde sin mandige kraft og sit modige straalende livssyn.

Det er overflødig at gaa ind paa hans enkelte arbeider. Vi kjender alle

hans to symfonier som i norsk kunst betyr noget lignende som *Mozarts* og *Beethovens* i den tyske. Den første blev jo allerede utførlig analysert av *Edvard Grieg* (se s. 112), i den anden har *Grønvold* ment at finde tydelige spor av Svendsens kamp i Kristiania. Jeg kan derimot ikke heller i denne symfoni opdage nogen dypere tragik. Vistnok træffer vi paa melankolske stemninger, men kraften, livsglæden er ogsaa her fremherskende. Temaerne er mer klare og letfattelige end egentlig betydelige, gjennemførelsen mesterlig, orkestret ualmindelig velklingende. I andanten og den skjønne, helt norske indledning til sidste sats hengir Svendsen sig til lyriske stemninger, i de andre satser er han frisk og kraftig, morsom, aandfuld og overmodig. I kunstnerisk henseende staar denne symfoni endnu høiere end den første og viser Svendsens egenart i sin rikeste utfoldelse. Ogsaa den berømte, over hele verden spilte violinromance hører til hans personligste og finest instrumenterte inspirationer.

Svendsen kort før hans død.

Det er forresten ogsaa det eneste verk som har bragt ham et beskedent økonomisk utbytte (400 kr.), mens forlæggeren har tjent uhyre summer! De andre har ikke engang dækket arbeidsomkostningerne. Saadan stiller forholdene sig ogsaa den dag idag for selv de mest fremragende norske komponister. *Grieg* er den eneste undtagelse fra regelen. Det skyldes dels arten av hans begavelse, dels forskjellige andre omstændigheter.

Svendsens symfonier er vor musiks mest formfuldendte og harmoniske verker.[1]

De hæver sig paa sine sokler som stolte, klassiske billedhuggerverker, uangripelige og egenartede. Man kan staa dem nærmere eller fjernere, men beundre dem maa vi alle. For mindre betydelige anser jeg rapsodierne. Her har Svendsen av pietet for folkemelodierne ikke vovet at slippe sin symfoniske fantasi helt løs. Utviklingen bestaar mest i gjentagelser og samtale mellem de instrumentale grupper. Men instrumentation og harmonisering viser den aandfulde kunstner, og Svendsen har, som ellers ogsaa i sine bearbeidelser, den store fortjeneste at ha sat flere av vore deiligste folkeviser og morsomste danse i fuldt lys. Genial er saaledes f. eks. hans harmonisering av Ole Bulls „Paa Solen jeg ser", som i Svendsens bearbeidelse først egentlig kommer til sin ret. Blandt kammermusikverkerne træder *oktetten* frem. I dette ungdomsverk, som

[1] Hans noteskrift findes under avsnittet „Musikforeningen".

straks i sit første tema er saa fuldt av overmot og glans, er Svendsen allerede en mester. Hans teknik er logisk, sund, krystalklar, harmonisk, hans fantasi blomstrende, men ikke overrik, altid tøilet av en sikker, solid formsans. Uagtet han respekterer de traditionelle klassiske former, er han aldrig slave, men en ung mester, fuld av friske impulser. Scherzoen er morsom, vittig, glimrende gjort. Efter andantens rolige, vakre stemning følger en ildfuld, fykende finale. I alle satser tydelige spor av Norge.

Blandt orkesterverkerne fra de senere aar maa jeg fremhæve *„Romeo og Julie"* og *„Zorahayda"*. I det sidste er et eventyrs yndefulde stemning og en deilig, hemmelighetsfuld prinsesse, forbundet med realistiske drag, som vandets plasken o. s. v., skildret med en mesters overlegne kunst. En forløsnings-idé finder her et likesaa malende som gripende uttryk. *„Romeo og Julie"* er ikke uberørt av Tristans længsler; indsmigrende kromatik og smægtende dissonanser skaper den erotiske stemning, som efterhaanden stiger op til vældig lidenskap. Her er Svendsen kanske varmere, mer subjektiv-inderlig end i noget andet verk. Han, den ellers saa tilbakeholdne, naar det gjælder hjertets inderste hemmeligheter, gir sig i dette elskovsdigt helt hen. Hans vokalverker er mindre betydelige.

Som dirigent har Svendsen vundet likesaa stor berømmelse som gjennem sine kompositioner. Han var ogsaa en av de sikreste og mest inspirerte orkesteranførere paa sin tid. Han stod i almindelighet rolig som en statue, gjorde kun de allernødvendigste bevægelser. Desto sterkere virket han, naar han brukte kraftigere midler. Det var et vakkert syn at se ham dirigere, og ved sin ro og nøkterne koldblodighet opnaadde han mer end de vildeste „pultvirtuoser".

Ogsaa som dirigent var Svendsen klassisk og vil længe staa som et forbillede for alle nordiske orkesterførere. *Johan Svendsen* var baade som skapende og utøvende kunstner *en seierherre, en av de egte og store.*

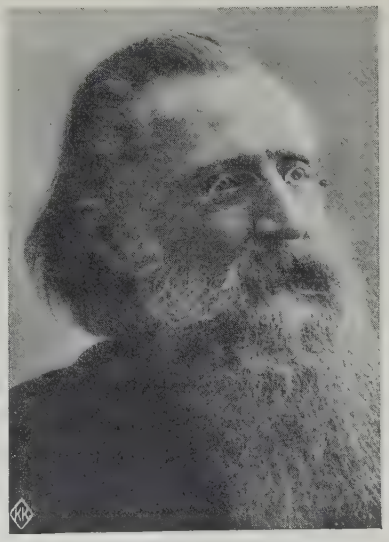
Gerhard Schjelderup.

GRIEGS OG SVENDSENS SAMTIDIGE

OTTO WINTER-HJELM

EN arbeidsdag saa lang som Winter-Hjelms har ingen norsk musiker hat. Hans første symfoni er skrevet mens Grieg endnu hadde sine læreaar, og hans „Lyset" komponertes ved aarhundre-skiftet. Han leverte indlæg i salmesangstriden i 70-aarene og var en av de ivrigste debattanter i organistmøtet 1920. Vigtige spørsmaal for norsk musikkultur er først reist av ham; bl. a. var det ham som pekte paa hvilken betydning et musikbibliotek vilde faa. En mand med hans dannelse og alsidige begavelse vilde i større forhold været knyttet til et universitet som lærer i komposition eller musik-æstetik. Hos os kunde hans evner paa langt nær nyttes. Han maatte nøie sig med at jevne veien for andre.

Otto Winter-Hjelm er født 8. oktober 1837, han blev student 1855, cand. philos. 1857, tok i studietiden undervisning i musik hos gamle Neupert og Halfdan Kjerulf, drog 1857 til Leipzig, hvor han blev et aar, og fortsatte studierne hjemme under Arnold til 1860. Fra 1861—63 var han i Berlin og nød Kullaks undervisning. Det studieaar skrev han sin symfoni B-dur, det første verk av denne art i Norge. Den opførtes 27. september 1862 ved hans egen konsert i Logesalen, hvor bl. a. Studentersangforeningen assisterte ham.



Otto Winter-Hjelm.

Det er ganske morsomt at læse de kritikker som saa dagens lys ved denne anledning. „Vi ville ikke," sier „Kristianiaposten", „indlade os paa, om det i vore Dage over-

hoved længer gaar an at skrive en Symfoni; i ethvert Fald har Hr. Hjelm her gjort en Studie, som kan blive af stor Betydning for hans musikalske Udvikling, saafremt han formaar at betragte sit Arbeide objektivt —." Anmelderen synes at tro, at alt er gjort med „de ældre store Mesteres Arbeider, hvorved Symfoniformen kan siges at have modtaget sin Fuldendelse og Afslutning" Kjerulf, som vier symfonien en meget lang omtale i „Morgenbladet" og er overmaate anerkjendende, glæder sig over at arbeidet er „upaavirket af de nye Baners aandrige, men uklare Repræsentanter". Han paataler det faktum at vort publikum ikke gidder møte frem, selv om „en ung dannet Mand af dets Midte" fremfører et saa betydelig verk. „Dette hører nu engang til vort Kunstlivs Armod heroppe — Gud bedre det."

Symfonien har et prægtig første tema, en ualmindelig sangbar andante, og er i alle fire satser karakterfuld og flytende kontrapunktisk gjennemarbeidet. Den viser at Winter-Hjelm har sans for de norske klange, hvad der end mer kommer frem i H-moll symfonien, som er komponert samme aar. Her lar komponisten en folketone danne hovedtemaet i sidste sats. Det er saaledes Winter-Hjelm som først har paavist, at vore melodier lar sig praktisk anvende som byggemateriale i større toneverker.

Det lyriske drag i disse symfonier er umiskjendelig, og det præger al Winter-Hjelms musik. Hans sange er friske og melodiøse, stundom av en kjerulfsk stemning, som f. eks. den forøvrig sprudlende „vårvisa". Han træffer det væsentlige ved teksten, ofte gjennem et rammende akkompagnement. Man se f. eks. situationsbilledet i „Tjensteflickan" eller „Spinnvisa". Nydelig er „Kyssen" (Runebergs tekst). Og i det hele fortjener hans sange baade at studeres og at lyde i hjemmene, gjennemsympatiske, ukunstlede og poetiske som de er. Klaversatsen er hos Winter-Hjelm altid god.

Ogsaa udmerkede kor har vi fra Winter-Hjelms haand. Det er tilstrækkelig at peke paa den kraftig virkende mandssang „Fjukande skyer, dat er mit liv", „Tormod Kolbrunarskald", dobbelt mandskor med orkester, og kantaten ved det skandinaviske lærermøte for soli, blandet kor og orgel. Sit hovedverk i denne gren har han levert i universitetskantaten „Lyset" til Bjørnsons tekst. Den har prægtige avsnit, som „Et folk, hvis land var aapen vei —" og „De kommer, de kommer, de ubrukte kræfter", og er i det hele et virkningsfuldt arbeide.

Men komponisten er allikevel bare en enkelt side av Winter-Hjelm. Straks han høsten 1863 slog sig ned i hovedstaden, utsendte han en abonnementsindbydelse til 5 symfoni-konserter i vinterens løp med den uttrykkelig uttalte tanke at foretagendet skulde bli „bestaaende". Foreløbig blev det dog ikke realisert, tilslutningen var saa altfor liten; men en række musikinteresserte med Arnold, Conradi, Kjerulf, Lindeman og Ursin i spidsen var blit vakt, og sammen med Winter-Hjelm utsender de i november en meddelelse til publikum, hvori det

heter at det private „filharmoniske selskab“ vil bli omordnet slik at der ialfald gives et par større konserter om aaret, med adgang for alle.

I meddelelsen heter det bl. a.: Det som trænges er „saadanne Musikopførelser, hvor Opmærksomheden mere henvendes paa det gediegne og samvittighedsfuldt gjengivne Toneverk selv, end paa Enkeltes større eller mindre Virtuositet, og hvor navnlig vore egne musikalske Kræfter kunne finde en hensigtsmæssig Anvendelse.“

Winter-Hjelm, som allerede i Kjerulf-kritikken var rost som dirigent, blev antat som instruktør, og i sæsongen blev en række verker git, bl. a. Haydn- og Mozart-symfonier, Beethovens Es-dur-konsert, Mendelssohns „Hebriderne“, 42de salme for kor, soli og orkester og Ødipus i Kolonos, Lindblads „Drømmarne“ og videre bl. a. Beethovens septet og 2 Mozart-kvintetter.

Dette at Winter-Hjelm tvang „filharmonisk selskab“ ut i offentligheten, er i virkeligheten — som andetsteds i dette verk paavist — begyndelsen til musikforeningen. Ved Griegs hjemkomst fra Leipzig i 1866 blev der nemlig et samarbeide mellem de to, i 1867 synes Grieg væsentlig at ha dirigert. Senere tok Winter-Hjelm igjen taktstokken, gav en række abonnementskonserter, hvor bl. a. Leonore-ouverturen, Pastoral-symfonien og Rossinis „Messe“ fremførtes, senere i $1^1/_2$ aar populære 12-skillingskonserter i Logen, — alt med ringe tilslutning, men allikevel økende trangen til en fast konsertinstitution hos den gode del av publikum.

Ved siden av dette interesserte og opofrende dirigentarbeide hadde han i 1864 gaat i gang med en musikskole, som han med virkelig held drev i 2 aar. Blandt lærerne var ypperlige pædagoger som Gudbrand Bøhn. I 1866 oprettet han saa sammen med Edvard Grieg det første norske *Musik-Akademi.*

Det lille hefte hvori han paakalder publikums opmerksomhet, siger bl. a.:

„Den med hver Dag stigende Udvikling inden vort Musikliv, og den i høi Grad berettigede Stræben efter ogsaa inden dette Omraade at staa paa national Grund, gjør det stadig mere og mere klart, at vi ikke længer her kan henvises til Udlandet og dets Konservatorier. — — — Om Eleven har egne Tanker, der skal udvikles og fæstes, saa vil de da langt lettere komme til sin Ret, end naar han efterat have arbeidet sig med Liv og Sjæl ind i den fremmede Musik, atter skal arbeide sine Tanker ud af den, fordi Arbeidet ikke er skeet paa Grundlag af de Toner, der dog gjerne er sungne ind i ham fra Vuggen af.“

Til institutet var knyttet Gudbrand Bøhn, Hans Nielsen, Henrik Meyer og Fr. Lindholm, — altsaa førsterangs kræfter, som enhver musikskole kunde være stolt av. I fagkredsen var harmonilære, komposition, partiturspil, metodik, musikhistorie. Der skulde være aftenunderholdninger og aarlig eksamen.

Denne udmerkede plan — som bl. a. varmt støttedes av Bjørnson der i „Folkebladet“ 12. januar 1867 bl. a. skriver:

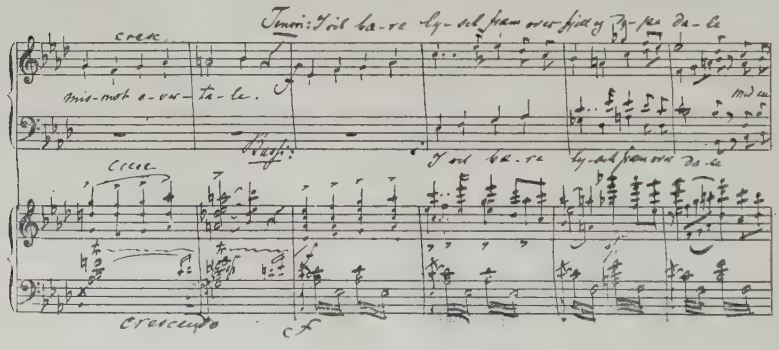
„Kunde man engang komme til at sige om vort Land, at det var fuldt af Musik, saavist som Folkeviserne tyde en stor Trang dertil, saa kunde Statistiken finde Virkningen deraf ind i et tarveligere, men dog finere Selskabsliv, ind i et større Folkeliv, ind i et mere rent og ordnet Husstel, ja ind i formindskede Lister over Drikkeboder og Sindssyge" —

skulde dog ikke faa opleve nogen varig virkeliggjørelse. Efter et aars tid syknet skolen hen.

Winter-Hjelm var efter Griegs dom en fortræffelig pianolærer. Han hadde da ogsaa en række fremragende elever. Men — de fleste „fik sin avstempling utenlands"! Hans pædagogiske interesser har git sig mange utslag. Vi ser det av hans klaverskole, orgelskole og ikke mindst „Elementær musiklære".

Noget av pædagogen præger ogsaa de utallige musikopsæt Winter-Hjelm har levert i dagspressen. Særlig hans over tyve-aarige virksomhet i „Aftenposten" har hat meget at bety for en mængde menneskers opfatning av musik. Man kunde stundom være i tvil om hvad han mente, fordi hans uttrykssæt iblandt var saa filosofisk; man kunde være dypt uenig med ham i hans dom, særlig over nyere musik; men noget at lære var der altid. Winter-Hjelms kritikker var velgjørende saklige. Uten at skjele til høire eller venstre sa han sin mening like ut, og grundbetragtningen hos ham var altid: hvad har eksekutøren hat at meddele av verkets egen poesi? Virtuoseriet var ham en pest. Derfor kom ogsaa fru Grøndahl — tiltrods for at han ikke regnet hende som den flinkeste pianist — til at staa for ham som idealet av en kunstnerinde. Hvor beaandet kunde han ikke skrive, naar noget grep ham, som f. eks. 1887 efter en av denne kunstnerindes konserter:

„Mig, som altid har fundet hende mere fængslende end nogen anden Pianistinde, er allerede hendes stille Fremtræden som en Fyrstindes fra Poesiens Rige, og om jeg end føler min Lyst til at bære hende min fulde Sympathi imøde i larmende Haandklap, dæmpet, saa er det visselig kun det naturlige Alvor, der griber mig i Forventningen om at skulle møde den noble, sande, rene og ubesmittede Kunst, som gjennemtrænger Fru Grøndahls hele Væsen, og fører mig viljeløs med sig til den Fantasiverden, hun aabner mig." Og efter en nøiagtig gjennemgaaelse av hendes herlige gjengivelse av Chopins Nocturne C-moll og Ballade i As-dur ender han med: „det lange Blik, hun ved de sidste kraftige Akkor-



Av: Winter-Hjelms „Lyset" (klaveruttoget).

der, da den kjæmpestærke Aand har maattet bøie sig for den endnu stærkere Skjæbne, sendte ud over Salen, saa visselig intet udenfor sig, men trængte indad til det levende Billede i hendes egen Sjæl."

Saadan lyrisk bevægede utbrudd møtte man stadig hos den altid unge kritiker. Den flere spalter lange artikel gir — i parentes bemerket — ogsaa et smigrende indtryk av pressens forhold til norsk musik. Men han kunde ogsaa være bedsk. Da Holter fremførte Parsifal-partier i musikforeningen, blev verket grundig nedrakket. „En saadan Sensualists fromme Fantasier ligner paafaldende den geistlige Fromhed hos Kandidaten i Paul Heyses „Verdens Børn" og gjør kun et modbydeligt Indtryk." Han var dengang en fanatisk motstander av Wagner.

I en omtale av Gina Oselios kirkekonsert uttaler han sin begeistring over hendes valg av gamle salmemelodier. „Kysse hendes haand kunde jeg villet", da hun sang „Sørg, o kjære Fader du". Den nyere tone var ingenting.

I „salmesangstriden" stillet Winter-Hjelm sig paa Behrens's side i spørsmaalet om de gamle koralers rytmiske form. Lindemans koralbok gik dog helt av med seiren. Men enhver som interesserer sig for spørsmaalet — og det er jo snart paany aktuelt — vil ha utbytte av det lille hefte „37 ældre Salmemelodier" Winter-Hjelm utgav med et følgehefte om takt, rytmus og mensurering. I dette som i saa mange andre spørsmaal var Winter-Hjelm i pakt med fremtiden, selv om han i øieblikket kom til at trække det korteste straa. Som organist i Trefoldighetskirken har han — ikke sjelden i strid med presten — søkt i praksis at virke for sine idéer. „Min erfaring er," sa han i en offentlig diskussion, „at geistligheten ikke er let at bekjæmpe. Dens haand er vistnok bløt, men den er muskuløs."

Denne steile lyriker, som ikke hadde saa praktisk et grep som han hadde overlegen indsigt i spørsmaalene, er en interessant skikkelse i norsk musikliv. Digter og filosof likemeget som musiker, oppositionsmand og idealist, uavladelig stridende paa spredte felter, men en kjæmpe med altid blankt skjold — saadan skal han mindes.

O. M. Sandvik.

JOHAN SELMER

Johan Selmer var, ved siden av Johan Svendsen, denne periodes mest fremragende orkesterkomponist. Man kan ikke tænke sig større motsætninger. Svendsen var en livskunstner, sund og sterk, i fuld harmoni med de omgivelser han nu engang maatte ta tiltakke med, *Selmer* derimot urolig, jagende, fantasirik, en flyvende Hollænder, nervøs, angrepet av en lumsk, stadig truende sygdom, aldrig tryg, snart tiltrukket av vennekredsen, snart menneskesky og melankolsk,

verdensborger med grænseløse længsler, en Ikarus, som uforfærdet svævet op mot den glødende, altbelivende sol. Mangen gang styrtet han med forbrændte vinger ned i havdypet, men hævet sig igjen op forynget og kamplysten. Det høieste, det uutsigelige var Selmers maal, han var undertiden i sin lidenskabelige higen mot det største, likesom *Berlioz*, „over evne", men aldrig smaalig, aldrig en beiler til publikums gunst og slette smak. Som tonedigter var han langtfra saa jevn, saa udadlelig, i sit slag saa fuldkommen, saa i harmoni med sig selv som Johan Svendsen, der med fuld bevissthet og klar forstand satte sig sit maal, mens Selmer stormet himlen og som hans elskede Prometheus truet selve Zeus's almagt.

Selmer var produktiv, men mellem hans talrike verker findes adskillige mislykkede, hvor kunstnerens ærgjerrige stræben ikke naadde hans idealer. Desto høiere hævet han sig, naar han blev betat av egte inspiration og fandt det rigtige uttryk for sine fantasirike intentioner. Han var langt mer lyriker end Svendsen, mindre end Grieg, mens et episk og undertiden ogsaa dramatisk element gav hans verker en ganske egenartet farve. Dertil kom den samme kjærlighet til literaturen, der er saa karakteristisk for Berlioz og mange franske tonekunstnere, og en sterk tilbøielighet til tonemaleri. Fælles med Svendsen hadde han egentlig kun en viss saftig realisme, som aldrig forlot ham, selv naar han skildret Prometheus' længsler og kvaler. Denne realisme kunde endog undertiden (f. eks. i hans flanderske karneval) utarte til en banalitet, som forresten en folkefests gatescener frister til.

Hele hans liv bærer præg av den samme uro, den samme utøilede fantasi som hans kunst. Det var først hans hustru, *Marie Blich*, som bragte orden og sikkerhet ind i dette store, hjælpeløse barns tilværelse, saa Selmer endelig ubekymret kunde hengi sig til sin kunst.

Født den 20. januar 1844 i Kristiania viste han allerede som barn anlæg for musik. Hans forældre, kjøbmand *Ludvig Selmer* og *Marie Magdalene*, f. *Selmer*, mente imidlertid, at han burde studere jus. Han hadde dog faat anledning til at læse musikteori med *Conradi* og allerede i skolen grundet en sangforening. Det kom naturligvis Selmer tilgode, at han kunde tilegne sig sin tids almene dannelse, ikke bare var en fagmusiker.

En brystsygdom befriet ham fra det tørre studium, som var ham litet sympatisk, og han foretok efter lægens raad store sjøreiser, dels som kapteiners og skibsrederes gjest, dels som passager. To gange reiste han bl. a. over Atlanterhavet.

Paa et togt til Østersjøen gav Selmer sin første konsert; han indøvet kvartetter med matroserne, og som solist benyttet han en tysker, hvis hele repertoir var: „Du, du liegst mir am Herzen" og „Du hast die schönsten Augen". Disse noksaa trivielle kjærlighetssange dirigerte Selmer i largotempo i den lille svenske by Råmeås hovedkirke! En underlig kirkekonsert!

Hans lyst til at bli musiker tok stadig til. Skibsreder *Niels Schøtt*, som han traf i Konstantinopel, hjalp ham, saa han kunde dra til Paris, hvor han studerte under *Ambroise Thomas*

og fremfor alt *Chauvets* ledelse. Thomas blev rent forskrækket, da Selmer viste ham sin første komposition „Chanson de Fortunio". Ærgerlig ropte han: „Men det er jo den rene Wagner." Dengang kjendte Selmer ikke en tone av den tyske mester. Men disse fine, smegtende harmonier minder unegtelig om Lohengrin, ja endog om Tristan. Et slaaende bevis paa den unge Selmers merkelige begavelse. Mussets digt passer aldeles til musikken, som selvfølgelig ikke kan ha nogen sterk norsk karakter. Instrumentationen er fin og i al sin enkelhet farverik. Merkelig er den kjendskap til det franske sprogs finesser Selmer allerede da viser. Det var især *Berlioz* som virket betagende paa den unge kunstner. „Da jeg for første gang hørte tre bruddstykker av „Damnation de Faust", gjorde især lygtemand-menuetten, paa grund av den malende instrumentation, et saa dypt indtryk paa mig," fortæller Selmer, „at dørene til kunstens helligdom syntes mig aapne. Denne virkning var det sterkeste musikalske indtryk i mit liv." I denne tid opstod allerede idéen til „Tyrkerne drager mod Athen" og musikken til Hugos „La captive", da den ellers av ham tilbedte *Berlioz* i dette stykke ikke tilfredsstillet den unge kunstner. Da krigen mot Tyskland i juli 1870 utbrøt, blev Selmer i Frankrike. Han bodde i den lille landsby Marlottenær Fontainebleau og kom saaledes ogsaa i berøring med de seirende tyskere. Han maatte flere gange optræde som tolk. Av krigsindtrykkene opstod *Scene funebre* (opus 4), som hører til Selmers mest storslagne verker.

Selmer ved arbeidsbordet.

Da kommunen avskar Paris fra utenverdenen, blev Selmer og hans ven valgt ind i en kunstnerkomite, som skulde sørge for gode opførelser. Den berømte *George Hainl* dirigerte Selmers „Scene funebre" paa generalprøven, da Versailes-tropperne stormet byen. Denne kunstneriske oplevelse stod for Selmer som „en av de lykkeligste stunder i hans liv".

Mistænkt for at være kommunard maatte nu Selmer med livsfare over Havre—Hamburg flygte til Norge. Her gav han sin første orkesterkonsert i Kristiania og gjorde stor opsigt ved sine dristige verker. Især behaget „Scene funebre". Forholdene i Kristiania var imidlertid altfor trange for en kunstner med saa store idealer. Uagtet han blev mistænkeliggjort som „kommunarden", gav den fordomsfrie kong Karl ham et stipendium, saa han kunde studere i Leipzig under *Richter, Jadassohn* og *Paul*. Kompositionsstudierne under *Reinecke* blev der intet av, da lærer og elev var altfor forskjellige. Derimot lærte Selmer meget under et intimt samvær med *Johan Svendsen*. Han komponerte nu „Tyrkerne drager mod Athen" og fuldendte „La captive", mesterlig oversat av den berømte digterkomponist *Peter Cornelius*.

Da Selmers brystonde viste sig paany, samlet *Grieg, Bjørnson, Erika Lie* m. fl. de nødvendige pengemidler, saa han i 1873 kunde drage til Italien. Her tilbragte han en deilig tid,

rik paa kunstneriske indtryk. Paa Anacapri blev han for første gang angrepet av den øresygdom, som fulgte ham gjennem hele livet. Paa hjemreisen var han tilstede ved opførelsen av sine verker i Leipzig, Berlin, paa musikfesten i Weimar, hvor *Liszt* og *Riedel* viste ham den varmeste interesse. Hertugen av Sachsen-Weimar komplimenterte ham med følgende ord: „Nu er muserne draget til Norden". I 1879 vakte hans konsert i Kristiania saa stor opsigt, at stortinget gav ham en fast komponistgage paa 1600 kroner. En av de kunstnere, som varmest støttet Selmer ved denne anledning, var *Bjørnson*. Han skriver bl. a., at „netop den musik, som endnu ikke er naaet frem til den store Mængde, bør understøttes af Staten". Videre heter det: „Norge er i Udspringets Tid. Bryder saa iblandt os et Talent frem, som netop repræsenterer den sidste musikalske Udvikling i eminent Forstand, saa maa just han gives Leilighed til Virksomhed. Jo bredere Former, rigere, nyere Tankeliv der bringes ind i vor musikalske Smag, *netop som denne holder paa at tage en bestemt Karakter, sætte Talenter, gjøre Krav paa flere og større Virkemidler*, — jo mere Afveksling og Fylde bringer vi ind i den senere musikalske Udvikling, som skal fødes af, hvad vor Tid har begyndt."

Nu besøkte Selmer Paris, hvor hans uskyld imidlertid var blit officielt anerkjendt. I 1883 blev han paa Johan Svendsens anbefaling utnævnt til Musikforeningens leder. Om hans virksomhet i denne tid blir i et andet kapitel berettet. Han var især ivrig for at faa istand et godt orkester. Allerede i 1876 hadde han i „Morgenbladet" tat til orde i denne sak, „noget av det vigtigste i vort kulturliv". I aaret 1888 egtet Selmer *Marie Blich*, datter av høiesteretsassessor Blich i Kristiania.

Blandt de talrike utenlandske opførelser Selmer i denne tid oplevet, maa omtales „Tyrkerne i Athen" i Leipzig under hans egen ledelse. Verket vakte stormende bifald. Men kritikken var forfærdet over Selmers dristighet, og en referent uttalte haapet om, at et saa frygtelig instrument som „Schellenbaum" for første og sidste gang maatte ha lydt „in diesen heiligen Hallen".

Paa musikfesten i Bergen 1898 blev „Tyrkerne gaar mod Athen" opført under Svendsens ledelse. Denne hadde allerede paa grund av Selmers sykelighet overtat hans „Captive" paa musikfesten i Stockholm (1896). I de følgende aar arbeidet Selmer paa sit hovedverk, den symfoniske digtning „Prometheus", som blev færdig komponert i Florents. I 1898 blev den for første gang opført i Kristiania. Nogen maaneder senere fik Selmer igjen en lungeblødning, som gjentok sig under et ophold i Leipzig. Siden den tid var han næsten altid lidende og kunde ikke mer føre taktstokken. En stor glæde oplevet han under verdensutstillingen i Paris (1900), da baade „Tyrkerne" og „Scene funebre" opførtes. Efter næsten 30 aars forløp naadde disse verker endelig frem til offentligheten i Paris, hvor de i hans unge aar var opstaat. Svendsen dirigerte, Selmer mottok i sin loge tilhørernes hyldest, bifaldet var saa begeistret, at man sjelden hadde hørt saadanne ovationer i Trocadero-salen. Men den syke kunstner maatte straks avsted til revieraen. Kun sjelden hadde han nu anledning til at høre sin musik, undertiden i Nizza og Monte Carlo og oftere i Montreux, hvor den tyske kapelmester *Oscar Jüttner* var hans begeistrede beundrer.

De sidste 10 aar av Selmers liv var en eneste lidelseshistorie. Han led mest av nervegigt, foruten av sit gamle brystonde.

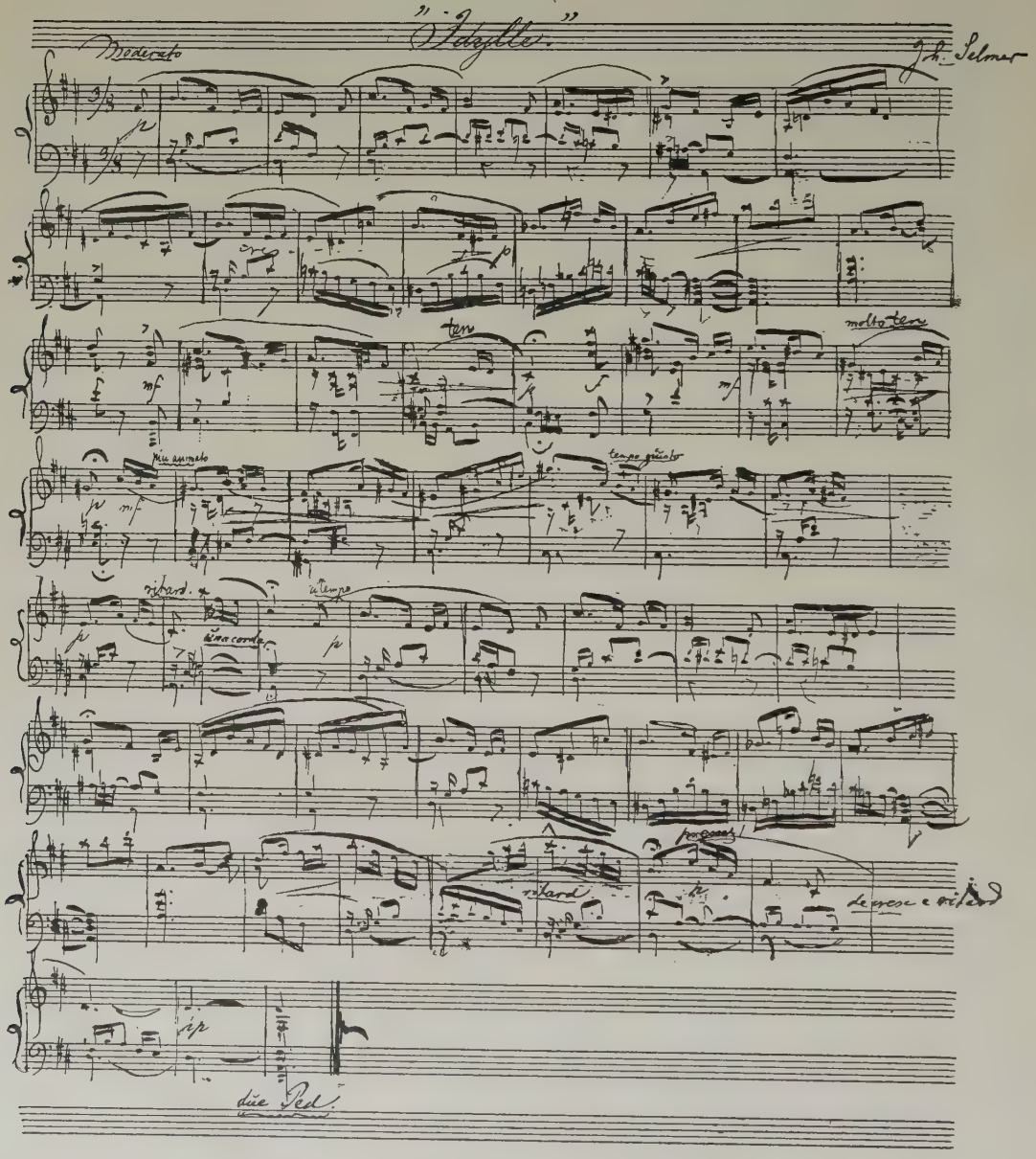
I Venedig, hvor ogsaa *Richard Wagner* fandt fred, døde Selmer den 23. juli 1910. Ogsaa hans bisættelse blev præget av eventyrbyens alvor og dype poesi. „Selmers lik hviler nu i det idylliske kapel paa øen San Michale i Adriaterhavet," heter det i et privatbrev. „Alene, i et fredelig og stille hjørnerum hviler han, tæt ved et stort, aapent vindu ut mot havet, hvis bølger skvulper mot kapellets mur. Han blev ført derhen kl. 8 om morgenen efter veneziansk skik i

en stor gondol klædt i sort og sølv og rodd av sortklædte gondolierer. Under en baldakin paa baaten stod den lyse kiste med sine messingkanter skinnende i solen. En stor krans med norske, nationalfarvede baand, nedlagt paa kisten i Venedig, blev tat med til kapellet." Denne eiendommelige bisættelse passer for „La captive"'s og „Tyrkerne gaar mod Athens"s fantasifulde komponist, som altid følte sig drat mot syden og orienten.

Kisten blev fra Venedig ført til Kristiania, hvor begravelsen fandt sted paa „Vor Frelsers gravlund" i al enkelhet uten nogen officielle ceremonier. Byens tre største sangforeninger sang ved begravelsen, og orkestret og brigademusikken medvirket. Selmers død blev omtalt med megen sympati i byens blade, især viste *Hjalmar Borgstrøm* fuld forstaaelse for hans eiendommelige begavelse. Han skriver bl. a.: „Ikke alle som mener at ha aapent øre for musik, vil forstaa betydningen av Johan Selmers kunstnervirke. Han har forsaavidt ikke git noget til *alle*, som det ikke forslaar at høre hans musik med det *ydre* øre *alene*. Han forlanger ogsaa et opladt *indre* øre, som kan føre hans toner ind til tankelivets avlukker. Den, som kun vil beruse sig i skjønhet for skjønhetens skyld — kun vil svælge i ørenslyst, gaar forholdsvis fattig bort fra Johan Selmer. Han gav os ørenslyst ogsaa. Hans fuldblods kunstnernatur forbød ham at fortape sig i tørre spekulationer. Livets røde, varme blod har farvet hans tanker og tilført dem den sanselighet, som ingen sand kunst kan undvære.

Men — hvor betydningsfuldt dette moment end er, saa har det ikke været det avgjørende for Johan Selmers kunstneriske og kulturelle betydning som er at søke i selve hans opfatning av musikken, som var høist forskjellig fra den, hans norske samtidige hadde. Han var den første nordmand som var sig fuldt bevisst, at musik er istand til at føre selvstændig tale og uttrykke menneskelige tanker, og at det musikalske kunstverks værdi er avhængig av *tankeindholdet* og ikke av opfyldelsen av matematiske eller vilkaarlig æstetiske forskrifter."

Selmer var fremfor alt symfoniker og orkesterkomponist, og uagtet vi træffer paa dramatiske drag i hans verker, er det visselig ikke noget tilfælde, at han aldrig fik nogen opera færdig, uagtet han hadde sat sig i forbindelse med *Bjørnson* med dette maal for øie. Digteren kom heller ikke længer end til et løst utkast til et slags melodrama „Kongen kommer." I dette blev Nordraak og hans familie skildret. Efter hvad der fortælles, mente Bjørnson, at arbeidet skulde foregaa paa Aulestad, og paa den maate, at han selv efter hvert gjorde sin digtning færdig i ét værelse, og Selmer straks tog fat paa kompositionen i et andet. Denne underlige arbeidsmetode faldt naturligvis ikke i komponistens smak, saa planen aldrig blev virkeliggjort. Derimot har Selmer sat musik til mange av Bjørnsons mindre digte og gav denne endog idéen til ett, „Liberty Bell," som Bjørnson skrev da han 1908 laa syk i Larvik. Selmer var en ualmindelig flittig og frugtbar komponist. Han har rigtignok ikke utgit mer end 61 verker, men et opus betyder for ham ofte en hel række sange. Foruten en statelig mængde større orkesterkompositioner har han skrevet korverker og solosange med orkester, en masse sange, dels a capella, dels med klaver, snart for en stemme, snart for flere. Desuten har han arrangert baade egne og fremmede verker for orkester. For piano har han kun utgit seks smaastykker



Manuskriptet til „Idylle" av Johan Selmer.

(op. 3), men har arrangert endel av sine andre verker, baade tohændig og firhændig.

Selmer har i valget av sine digtere været kosmopolit. Som en hvileløs „verdensvandrer" søkte han overalt det skjønneste i digtekunsten, men forsmaadde heller ikke en humorististisk eller endog polistisk vise, naar han blev grepet av lystig overmod.

Om hans sange skriver *Aimar Grønvold:* „Den ene ligner ikke meget den anden og alle ingen andre sange. De er langtfra alle vakre, men enkelte saare fængslende."

Selmer var saa lykkelig i levende live at finde en fremragende kunstner som ikke blot foredrog hans sange paa mønstergyldig maate, men endogsaa modig kjæmpet for hans sak, nemlig vor berømte *Thorvald Lammers.*

Denne hans begeistrede beundrer og trofaste ven offentliggjorde endog i 1891 i „Musikalisches Wochenblatt" (Leipzig), en velskrevet, indgaaende avhandling om J. Selmer og hans verker. I denne analyserer han nøie de større arbeider og gir en oversigt over de mindre, foruten biografiske oplysninger. Den tyske oversættelse besørgedes av fru *Hildur Schirmer,* som sammen med sine søstre frøknene *Koch* ogsaa fortjener en særlig omtale blandt Selmers trofaste fortolkere.

Søstrene Koch — deres mor f. *Sommenfeldt,* var en norsk pianistinde — har overalt i Tyskland og andre lande sunget en mængde av Selmers sange, saa at man spøkende kaldte ham deres „Hauskomponist".

Lammers karakteriserer Selmers sange paa følgende maate:

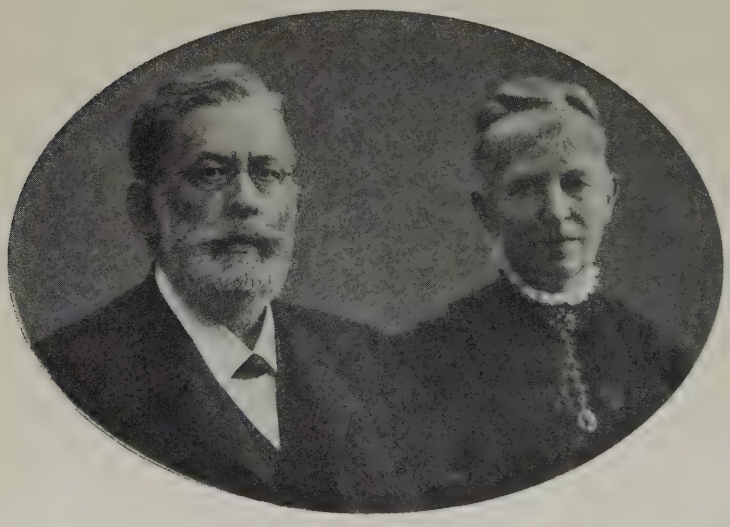
„Det eiendommelige ved disse sange bestaar i den detaljerte karakterisering. Jeg kjender ingen komponist, hos hvem dette er saa fremtrædende, som hos Selmer, Han opløser, saa at si, digtet i dets forskjellige enkeltdele og søker at gi hver av dem det passende musikalske uttryk. I forhold til det blir alle andre hensyn sat tilside. „I poesiens tjeneste er jeg hensynsløs", siger Selmer, „der kaster jeg regel og tradition overbord". Den fare komponisten utsætter sig for ved denne maate at komponere paa er selvfølgelig, at digtets grundstemning og det heles enhed kan gaa tapt under forsøket paa at fremhæve enkeltheter, og det maa bemerkes, at Selmer ikke altid har undgaat denne fare. Men i de fleste sange har Selmer forstaat ogsaa at sammenfatte det hele til et høist virkningsfuldt billede. At hans sange vil interessere enhver intelligent og fordomsfri sanger, synes mig utvilsomt. Partierne ligger, selv om de er behandlet mer recitativisk end melodisk, dog overordentlig taknemlig for stemmen. Akkompagnementet er altid egenartet i opfindelsen og underholdende utarbeidet, og Selmers merkværdige, ja enestaaende harmonik er trods alt raffinement kun et uttryk for hans uovervindelige trang til en detaljert uttryksmaate.

Han sa selv engang: „Jeg søker aldrig en kunstig kombination, den kommer ganske av sig selv." Hans talrike sange (over 60) er av den forskjelligste karakter, Man finder patetiske, erotiske, lystige, humoristiske, satiriske, ja endog politiske og parodiske. Bedst skildrer han det patetiske og humoristiske. I den første art stiger han ofte til høider, som kun faa naar, og hans humoristiske sange er ytterst vellykkede.

Den i almindelighet av sangere og publikum høit skattede sentimentale erotik er ikke hans sak, ti uagtet han har skrevet flere skjønne erotiske sange, gir han dog helst kjærligheten,

naar den mangler tragik, et anstrøk av lune. I hans politiske sange findes der galgenhumor, hans satiriske og parodiske saker er utmerkede."

Jeg finder denne hans sangers uttalelser saa træffende, at jeg kun kan slutte mig til dem. Mange av Selmers sange f. eks. den friske „Jeg vælger mig april", „Modersorg", et gripende sjælemaleri, den humoristiske „Tollekniven", „Agnes min deilige sommerfugl", „Ein kleine Antalogie" (en samling av betydelig værdi) og Petrarca-sonetterne, stemningsrike elskovssange, blev i sin tid meget sunget. Nu er de desværre næsten forsvundne fra konsertsalen.



Selmer og hans hustru.

At Selmers skaperkraft stod paa sin fulde høide like til hans sidste aar, viser bl. a. hans to sange for kvindekor op. 61. Især i *Helge Rodes* „Høst" er stemningen betagende. I det hele tat er hans talrike flerstemmige kompositioner meget vakre og virkningsfulde, like fra de enkle „Barnesange" til hans mægtige heroiske korverker. — — —

Særlig burde sangene med orkester friste vore kunstnere. Foruten den allerede omtalte „Fortunios sang", maa jeg fremhæve den før saa kjendte „La Captive", et farverikt og fantasifuldt billede fra syden. „Wunsch" av Lenau, saa stemningsfuld og rik paa poesi, men noget sønderrevet i formen, og fremfor alt Shelleys tre digte, fortjener i høi grad at drages frem av forglemmelsen. Her forener digtning og musik sig til et gripende hele. Allerede det første tema i „Tassos klage" uttrykker paa genial vis kjærlighetens smegtende længsler.

Selmer gjennemførte allerede konsekvent de principer som senere en *Debussy* eller *Ravel* har bragt paa moten. Men han holder mer paa hovedtonarten og modulerer i det hele tat langtfra saa meget som de „moderne" i det tyvende aarhundrede. Hans instrumentation er naturligvis ogsaa enklere og mindre raffinert. Men i forhold til vore norske og nordiske komponister hører

han endnu blandt de dristigste revolutionsmænd. Johan Selmers betydning ligger dog fremfor alt i hans kompositioner for kor og orkester og hans symfoniske digtninger. „Scene funébre" er saa kjendt, at enhver analyse er overflødig. Uagtet *„Selvmorderen og Pilgrimene"* (Ch. Nodier) for soli, kor og orkester er utgit som op. 27, er dette verk uten tvil præget av den ved Pariserkonservatoriet brukelige konventionelle kantatestil. Den godt anlagte og utarbeidede kor-fuga har en truende dyster dommedagsstemning over sig, og er utvilsomt den værdifuldeste del av det hele verk. Ogsaa den lysende bøn tilslut er effektfuld. Orkestret er behandlet med kyndig haand. *„Tyrkerne gaar mod Athen"* er et av Selmers populæreste verker. Her utfolder han en farvepragt og fantasi, en kunstnerisk realisme, som gir os et indblik i orientens brogede verden. Vi ser for os en hel mægtig hær av vilde barbarer som stormer frem mot kulturens hovedsæte og knuser alt paa sin vei. Temaerne er ytterst prægnante og letfattelige, den hele opbygning enkel og storslagen, men ikke uten en viss barnslig naivitet, som kan gi anledning til parodi. Baade her og i det til „den store kolorist og maler Fritz Thaulow" dedicerte „Karneval i Flanderen" optræder Selmer som en forløper for *R. Strauss* og *Mahler.*

Han tumler sig her hensynsløst omkring i karnevalgalskapen og viker i sin djerve realisme ikke tilbake for det vulgære og flate. Han maler ofte med grove penselstrøk og anvender de mest „ekstraordinære" instrumenter og kombinationer, naar det gjælder at skildre gatelivet med dets gale streker og pussige indfald. En trio mellem picolo, fagot og et blikspand (!) er jo noksaa vovelig, og den senere av Mahler saa elskede „kraakesmelde" bidrar allerede hos Selmer til at skape bedøvende larm, som en hel hær av slaginstrumenter og blik ellers ogsaa sørger for. Men instrumentationen er i det hele tat overordentlig farverik og morsom og den hele scene staar lyslevende for os: karnevalsløierne, det smægtende elskovspar som forhaanes og forfølges av masker og gategutter. Selmers karneval er beslegtet med Svendsens, som vistnok er adskillig finere og rikere paa musikalsk uttryk, men ikke saa saftig og struttende av humør og sanselig liv som Selmers.

Av andre verker kan jeg blot nævne: „Nordisk Festtog", „Nordens Aand", „Mellem Fjeldene", „Hilsen til Nidaros", o. s. v., alle stort anlagte, virkningsfulde tonedigtninger. Heller ikke med hans bearbeidelser av andre komponisters sange (f. eks. Schumanns) av folkeviser m. m., kan jeg her beskjæftige mig nærmere. Hans livs storverk er dog *„Prometheus"*, som likesom samler alle Selmers oplevelser og kunstneriske indtryk til et hele. Hans livfulde fantasi skaper inspirert av den berømte raderer og billedhugger *Klinger,* en række tonebilleder av stor virkning. Den første scene er mer en musik-dramatisk skildring end en symfonisats. Med bred pensel maler Selmer „Prometheus's" vældige skikkelse omgit av en travl hob menneskebarn, samlet rundt den hellige ild. Allerede det mægtige hovedmotiv tegner Titanens trodsige seiersikkerhet. I den

følgende scene viser Selmers farvefantasi sig i hele sin yppighet. Vi ser forformelig den hele flammende hellige ild og menneskene som i beundring og forbauset glæde samler sig rundt det gyldne baal. Instrumentationen med den fornemme anvendelse av slaginstrumenterne, delte strykere og den høitsvævende piccolofløite er dristigere og mer malende end i noget andet norsk verk fra denne tid. Selmers plads er mellem *Berlioz* og *Strauss*, hvad orkesterbehandlingen angaar.

Symfonikeren Selmer er i Prometheus undertiden vel realistisk og gir os grund til at beklage, at han ikke fik anledning til at skrive en opera, hvor denne realisme hadde været paa sin plads. Især i dansen træder dette element sterkt frem. Den er livfuld og har noget visst barbarisk over sig som minder om ældgamle tider. Med dramatisk kraft males den vilde jubel, indtil Zeus' vrede bryter frem med truende basuner og den tordnende stortromme. Ikke mindre levende er bortførelsen av Prometheus ved den vingede gud Hermes, titanens opblussende haab og dype sønderknuselse skildret. Smerte-motivet er en i sin enkelhet mesterlig omdannelse av hovedtemaet. Anden sats, hvis begyndelse er storartet opbygget paa dette uttryksfulde tema, er det mest gripende og mægtige Selmer nogensinde har skapt. Vi føler, at alt er selvoplevet, at Selmer i Prometheus' skikkelse har udløst det bedste, det ophøiede evige i sin egen personlighet. Aldrig hadde norsk kunst talt med en saa overvældende patos, aldrig før loddet saa dypt i sjælens uutgrundelige hav, aldrig git et saa inderlig og samtidig monumentalt uttryk for den store verdenssmerte, den higende længsel mot lysende seier over alle jordlivets kvaler og vilde kampe. Her hæver Selmer sig uten tvil høiere end nogen av sine nordiske samtidige, og det hele verk vil længe staa som et symbol paa hvad vort folk vilde kunne naa, hvis det samlet alle sine store kræfter i ædel stræben mot det høieste.

Selmer var en varmhjertet, kjærlig natur, trofast som ven og loyal som fiende, desuten ualmindelig intelligent, kundskapsrik og dannet, det er alle hans samtidige enige om.

Jeg hitsætter *Rosenkranz Johnsens* mindeord over Selmer:

„Han var en saa eiendommelig personlighet, en saa original, saa kraftig og fin kunstner, at han længe vil mindes av sine venner og bekjendte, mens hans musikverker og hans navn til alle tider vil pryde vor kunsthistorie.

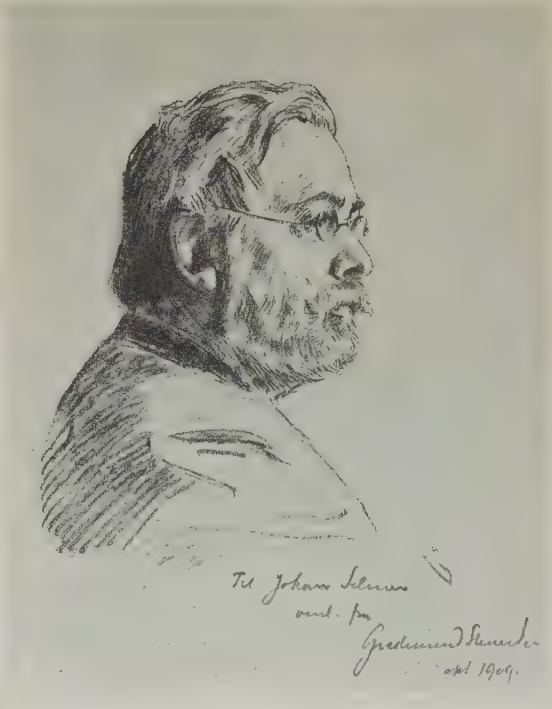
Johan Selmer var helt ut kunstner — impulsiv, naiv, — bevisst naiv; klok og kvass; barnslig, mild, ubehjælpelig og gløgg, nærtagende indtil saarhet. Som de fleste kunstnere hadde han nakne nerver. — Dertil var han en trofast kammerat, glad som et barn over enhver venlighet, den det altid var ham en trang at gjengjælde i en eller anden form, ved et brev, et telegram eller en gjentjeneste. Hans høitbegavede, fint musikalske hustru, Marie, datter av høiesterets-

assessor Blich, har været ham en uvurdelig støtte, inderlig forstaaelsesfuld og hengiven i sin selvopofrelse."

Den samme aand taler ut av hans verker. Han var en av de nobleste, mest høitstræpende kunstnere vort land nogensinde har hat.

Hans kunstneriske mission var helt forskjellig fra forgjængernes og de fleste samtidiges.

Vor folkemusik var, som ofte paavist i denne bok, den store kilde som belivet hele vor tonekunst like fra *Thrane* til *Grieg*. Vi maatte først opdage os selv, dra en grænse mellem vor egen og Europas kunst, uten at avbryte forbindelsen med den. Vor nationale egenart naadde sit høidepunkt i *Edvard Griegs* verker. Men det kan ikke negtes, at der i dennes senere aar kom noget visst stereotypt over hans norskhet. Som en strid liten nordfjordhest verget han sig mot al fremmed indflydelse, og kom derfor ofte til at gjenta sig selv, især melodisk og rytmisk. Hans geniale harmoniske begavelse forstod dog like til det sidste at slaa nye toner ut av fjeldet. Men der kom noget forbenet over denne stakaandede norskhet, som næsten altid tumlet sig i smaa former. Det blev *Svendsens* og endnu mer *Selmers* opgave at fri „den bergtekne" ut av fjellet og gi vor kunst en videre horisont. Selmer gik saavidt at han helt forlot folketonen, saa vi maa søke hans norskhet mer i hans personlighet og stride temparement end i hans egentlig musikalske egenskaper.



Johan Selmer
(efter tegning av Gudmund Stenersen)

Men hans livsgjerning virket befriende og selv om senere kunstnere, som f. eks. *Chr. Sinding* og Selmers nærmeste aandsfrænde, *Hj. Borgstrøm*, har gjenoptat det nationale tonefald, har de uten tvil for en stor del Selmer at takke for at de formaadde at gi vor nationale kunst en større bredde og rikdom end vore „romantikere". Selmer er ogsaa trods sine kosmopoliske tilbøielig-

heter i bunden av sit væsen en egte normand og vil altid beholde en fremskudt stilling i vor tonekunst, Vort folk vil mer og mer komme til at sætte pris paa denne dristige aandens sjøfarer som har pløiet saamange have og opdaget ukjendt land. Gavmildt har Selmer ødslet med sine rikdomme, intet menneskelig er ham fremmed. Hans begavelse omspænder store vidder, likefra lyrikken til det mægtige epos, Prometheus.

Gerhard Schjelderup.

THORVALD LAMMERS

Aarene omkring 1880 var en sterk gjæringens tid i norsk aandsliv. Paa alle kulturelle omraader en voldsom vekst med gjennembrud av friske kræfter. I diktekunsten lyser navne som Bjørnson og Ibsen, Lie og Kielland. I malerkunsten søker et helt kuld av de rikeste begavelser hjemover med friluftmaleriets friske farver paa paletten. I det politiske liv arbeider sterke kræfter landet fremover til national selvstændighet, og i musikkens verden slaar Svendsen og Grieg, Selmer og Sinding til lyd for norsk tonekunst. Overalt friske, gjærende kræfter med foryngelse og opsving for vort aandsliv.

Netop i denne gryende tid vendte Thorvald Lammers hjem til Norge og viet al sin sterke kraft, al sin ideale begeistring, alle sine rike evner til utviklingen av norsk musikliv. Tunge tak maatte tages og meget banebrytende arbeide utføres. Her var Lammers den rette mand paa rette sted, rikt rustet fra naturens haand, alsidig musikalsk begavet, en myndig, mandig personlighet.

Lammers er født paa Modum den 15. januar 1841 og blev i 1865 juridisk kandidat og virket i flere aar som edsvoren fuldmægtig. Hans iver for sang og musik tiltok i denne tid mer og mer, indtil han tok skridtet fuldt ut og bestemte sig til at bli sanger, dengang et meget dristig skridt at ta.

Fra 1870 studerte Lammers med Fritz Arlberg i Stockholm og derefter med Lamperti i Milano. I Italien var han en kort tid knyttet til et par operascener, men kom allerede vaaren 1874 tilbake til Kristiania og gav sin første konsert i fæstningens gymnastiklokale. Fra høsten 1874 til Kristiania theaters brand i 1877 var Lammers i den Josephsonske periode knyttet til operaen og sang med stor fremgang de ledende baspartier i en hel række operaer. Denne hans virksomhed vil i et senere avsnit bli nærmere omtalt. Efter 1877 var Lammers i London og senere i Leipzig og Berlin og la sig i denne tid specielt efter studiet av kirkemusik og oratorier.

Vaaren 1879 vendte Lammers hjem til Norge og dermed begyndte et rikt og omfattende livsverk i musikkens tjeneste. Gjennem det er Lammers blit til en av de centrale skikkelser i norsk musikliv.

Han begyndte nu med sine romanceaftener. Sammen med sin rikt begavede hustru, fru

Mally Lammers, født Sars, førte han gjennem sine aarvisse konserter, som var festlige høidepunkter i hovedstadens daværende musikliv, ikke alene den klassiske sangliteratur, men først og fremst norske sange frem til forstaaelse og anerkjendelse. Vinje, Ibsen og Bjørnson digtet, Grieg, Selmer og Sinding komponerte og Lammers gav digt og musik tonende liv.

Thorvald Lammers.

I over en menneskealder hadde Lammers ry og rang som Norges første sanger og var i lange tider ogsaa den eneste. Lammers hadde en prægtig stemme, en ualmindelig kraftig og malmfuld basbaryton av stort omfang og med en vakker, varm klang. Over stemmen og over Lammers' hele syngemaate var der et præg av egte naturlighet og sterk mandighet. De som har hørt ham i hans bedste tid, vil aldrig glemme stemmens uimotstaaelige kraft og fuldtonende velklang, den bredde og myndighet og den overbevisningens seierssikkerhet, hvormed han sang.

For vore komponister var det av uvurderlig betydning og hjælp, at de hadde en saa ypperlig tolker for sine sange som Lammers. Han ansaa det nemlig som en vigtig opgave at hjælpe norsk musik frem, og der er vel neppe den norske komponist av betydning i dette tidsrum, som ikke i ham har fundet en forstaaelsesfuld og varmt interessert tolker. I pakt som han er med det bedste i norsk natur og lynne, har ingen kunnet fremføre vore nationale verker som han. For alle tider vil Lammers' navn saaledes være knyttet til Griegs „Vinjesange", som vel er de norskeste kompositioner i vor musikliteratur. For den egte stemning og dype følelsesfuldhet i disse sange fandt Lammers fuldlødig uttryk. Hans mandige, malmfulde stemme og det varme, prægtige foredrag, som var baaret av høistemt patos, naiv inderlighet og klar, kunstnerisk intelligens, gjorde ham til en uovertræffelig tolker av „Vinjesangene".

Grieg har selv i et brev til Lammers uttalt sin varme tak for hans tolkning av dem og skiver:

„Du har i disse sange fundet et med dig beslægtet element, der bragte op i dagens lys noget av, hvad der endnu laa latent hos dig selv. Likesom sangene i visse maater er et barn av folkevisen, saaledes har din tolkning av dem været præget av dens aand."

Vi kommer her over til en ny og ikke den mindst betydelige side av Lammers' virksomhet, hans arbeide for vor norske folkevise, vor norske folkemusik.

Det er først og fremst Lammers' store fortjeneste, at det rike arvesølv, som saa længe laa gjemt og glemt i vore gamle folkemelodier, er hentet frem i dagens fulde lys og har faat den vel fortjente hædersplads i vor bevissthet.

Thorvald og Mally Lammers.

Før Lammers gjorde sit store fund og fandt den norske folkevise „i sig og om sig", som det træffende er sagt, hadde enkelte av vore musikere gjort rosværdige forsøk paa at vinde forstaaelse for folkemusikken og dens betydning for vor nationale utvikling, forsøk som i det væsentlige tok sikte paa det instrumentale. Først da Lammers begyndte med sine folkeviseaftener, ogsaa her ypperlig støttet av fru Mally Lammers, forstod man, hvilken rik skat saa altfor længe hadde ligget bortgjemt og upaaagtet.

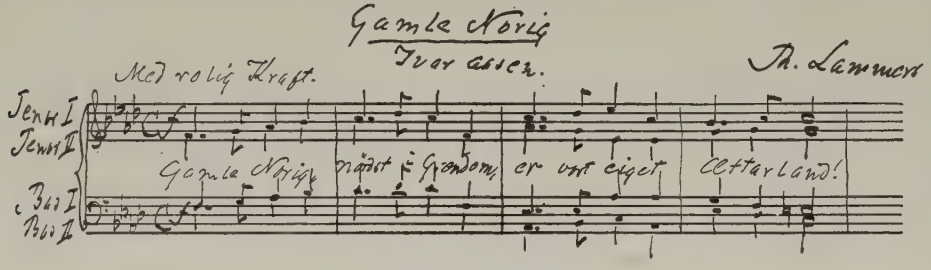
Efter hele sin naturs eiendommelighet er det let forklarlig, at Thorvald Lammers maatte føle sig særlig tiltrukket av folkevisen. Kjernen i dennes som i Lammers' væsen er aandsslegtskap med livets grundværdier, med det oprindelige, enkle, usammensatte, umiddelbare, med egthet og mandighet i følelsen. Ingen har derfor som Lammers evnet at træffe folkevisens tone, at finde det egte, storlinjede uttryk for dens heroiske og tragiske patos som for dens djerve, friske saftige humor.

Først i 1896 gav Lammers sin første folkeviseaften, og hans storslagne gjengivelse av det gamle „Draumkvæde" betegner en merkepæl i hans kunst. Draumkvæde var oprindelig optegnet av gamle Lindeman og av ham ypperlig for blandet kor. Lammers benyttet omtrent de samme fire forskjellige „toner" som Lindeman hadde brukt i sit korverk efterat den autentiske tekst var blit fastslaat av Moltke Moe og Falk. Denne vekslen av melodien gav det mægtige kvad episk avveksling og sørget for, at al ensformighet i gjengivelsen av de mange vers kunde undgaaes. Lindemans polyfone kor var uhyre vanskelig, og først Lammers' solo gjorde kvadet til almenhetens eie. Han lot i „Draumkvæde" et stykke norsk middelalder fremstaa. Sjelden har den norske folkesjæl aabenbaret sig i sin dybde og storhet paa samme helstøpte maate og med

samme umiddelbare virkning som i Lammers' gjengivelse av vore kjæmpeviser og folkemelodier.

Hans geniale fremførelse har sat dype spor paa mange omraader. Det gjennembrudd, som vor nationale dekorative kunst har oplevet, kan saaledes for en stor del føres tilbake til de rike impulser, som Lammers' arbeide med folkemusikken har git.

Lammers har sunget fædrelandskjærlighet, ætteføleIse og følelse av sammenhæng med tidligere slegter dypt ind i vort folk. Sammen med fru Lammers



Lammers' noteskrift.

har han overalt i Norges land og ogsaa ellers i Skandinavien utbredt kjendskap til norsk folkemusik. Der er vel neppe den by eller den dal i Norge, hvor Lammers' prægtige stemme ikke har lydt, og som ingen anden utøvende norsk kunstner er Lammers kommet i kontakt med og har hat betydning for det hele land.

En anden side av hans livsverk er derimot i første række kommet hovedstaden tilgode. Det er hans utrættelige arbeide for at fremme kjendskapet til og forstaaelsen av de store verker paa kirkemusikkens, særlig oratoriets omraade. I 1879 stiftet han Korforeningen, som i 1902 antok navnet Cæciliaforeningen. I over en menneskealder ledet Lammers denne forening, som har vokset sig frem til at bli en saa vigtig faktor i hovedstadens musikliv. Han har her utrettet et gigantisk arbeide i selvopofrende slit, med en hellig begeistring, som bar over alle hindringer.

Ved siden av sin store virksomhet som sanger, som leder av sin korforening og dirigent av de mange korverker fandt Lammers ogsaa tid til en omfattende virksomhet som sanglærer. Utallige er de elever fra alle kanter av Norges land, som har nydt godt av hans grundige og vækkende undervisning, og som gjennem hans eksempel har lært at sætte fordringerne til sig selv høit.

Da Lammers efterhvert trak sig tilbake fra sin offentlige sangervirksomhet, begyndte han at komponere. Han har bl. a. utgit en række stev og folkeviser,

flere sange for blandet kor og for mandskor og mange vakre romancer. Desuten har han skrevet „Paa Akershus“ for solo, kor og orkester og et stort oratorium „Fred“ til tekst av Bjørnson for solo, kor og orkester. Det blev i januar 1921 opført av Cæciliaforeningen. Hjalmar Borgstrøm skriver om Lammers' kompositioner:

«For en 10 à 15 aar siden begyndte Lammers pludselig at komponere. Det kom som en overraskelse. Naar man ser, hvad han i den retning har ydet, er det bare forbausende, at han ikke tidligere har følt trang til at virke ogsaa som skapende kunstner. Den lyriske aare svulmer i hans toner, og han har fundet melodier, som i sin enkelhet udmerker sig ved stor inderlighet. Ogsaa kompositionerne danner et smukt led i den alsidige musikers omfattende livsgjerning.“

Naar det saa nævnes, at Thorvald Lammers ogsaa har beskjæftiget sig med musikhistoriske arbeider, maa man beundre den alsidighet, hvorav hans livsverk er præget. Han har skrevet „Store Musikere“, biografier i „Vore Høvdinger“ m. m. og holdt foredrag om musik.

Et daadskraftig, rikt anvendt liv i musikkens tjeneste har Lammers levet. Rank og ren, ærlig og egte som hans karakter har hele hans liv og virke været. En pryd og en vinding for vort land. En bauta av norsk granit, som raker høit op og synes lang vei, ikke pudset og polert, men egte i farver og linjer med stenens hele, naturlige skjønhet og kraft. Slik staar Thorvald Lammers for vor bevissthet.

Arne van Erpekum Sem.

CHRISTIAN CAPPELEN

Naar man undtar vor gamle mester *L. M. Lindeman*, hvis ry naadde et godt stykke utover Norges grænser, kan norsk musikhistorie neppe opvise nogen kirkemusiker hvis navn gjør fordring paa en saa fremtrædende plads som *Christian Cappelen.*

Født i Drammen den 26. januar 1845 viste han allerede i en ung alder utprægede musikalske anlæg og fik derfor tidlig pianoundervisning. Imidlertid blev hans hovedinteresse fængslet av orglet, og sine lykkeligste stunder hadde han naar han begjærlig lyttet til organist Ole Fredriksens frie fantasier. Men de indtryk han her mottok, var for intet at regne mot det momentant erobrende indtryk det gjorde paa ham, da han 10 aar gammel første gang hørte Ludv. M. Lindeman i Vor Frelsers kirke i Kristiania. Hele livet igjennem forblev denne oplevelse perlen i hans musikalske barndomsminder. Stadig økedes efterhaanden hans varme sympati og ærefrygt for Lindeman.

Allerede som 15 aarig yngling drog han til Leipzig og blev elev av konservatoriet. Fra denne Leipziger-tid skriver sig ogsaa den senere vedvarende venskapsforbindelse med Edv. Grieg.

Efter sin hjemkomst gav han sin første konsert i Drammen i 1863, hvorefter han opholdt sig i Kristiania. Her var han blit kjendt efter en vellykket optræden i „Det fllharmoniske selskap," hvor han spillet sammen med Ole Bull.

I 1868 blev han ansat som organist ved Strømsø kirke i Drammen, og hermed begynder han sit betydelige arbeide for sin fødebys musikliv. Som kunstner og skarp teoretiker blev han her musiklivets centralfigur. Hans tid blev derved saa optat at hans kompositionsvirksomhet maatte bli forsømt. Det bidrog til at han ikke saa hastig kunde række frem til fuld officiel anerkjendelse.

I 1875 fik Cappelen Statens stipendium og opholdt sig i Dresden og Leipzig, hvor han kunde faa en velfortjent hvile, utvikle sig og samle nye kræfter.

Han fortsatte saa som organist i Drammen — de senere aar ved Bragernæs kirke — indtil han i 1887 blev kaldet til at være L. M. Lindemans værdige efterfølger paa orgelkrakken i Vor Frelsers kirke. Hans store maal var at holde traditionerne oppe og værne om resultaterne av gamle Lindemans arbeide. Ingen organist har vel behandlet Lindemans koralbok med større ærbødighet.

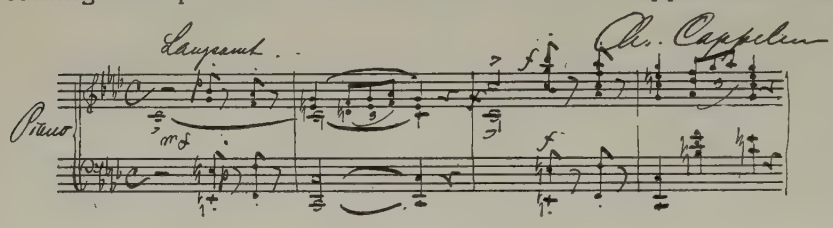
Christian Cappelen.

Cappelen var ogsaa en personlighet. Det skinnet gjennem i al hans musik men kanske i størst grad i hans improvisationer. I disse gav han uttryk for det strengeste alvor eller den mildeste trøst, altid overensstemmende med søndagens tekst. Han magtet gjennem sit spil at overføre sine følelser paa menigheten og bidrog derved til at understreke den religiøse stemning og andagt som dagens tekst tilsa. Hans spil var — som han selv uttrykte sig overfor en ven — „baaret av en sand hengivenhet for kunsten og kjærlighet til den som har skapt kunsten — og især kirkemusikken."

Den centrale position Cappelen hadde hat i Drammen, kunde han selvsagt ikke faa i Kristiania; her var jo musiklivet mer utviklet, og man hadde allerede flere betydelige og ansete kunstnere. Dog, paa sit specielle omraade — orgelet og kirkemusikken — blev han den ledende og beholdt den største anseelse like til sin dødsdag.

Cappelens kompositionsvirksomhet var — formedelst hans mange andre gjøremaal — begrænset. Hans produktion (32 opus, foruten en del kompositioner uten opustal) maa derfor sies at være mindre betydelig i kvantitativ henseende. Men alle hans verker viser en høit kultivert smag og evne til at skape stemning.

Træffende er Hjalmar Borgstrøms karakteristik. Han skriver: „I Cappelens samtlige kompositioner findes en til følelserne appellerende melodi, en paa likevegt og symetri sigtende form og et dekorativt kontrapunkt med maateholden karaktergivning."



Cappelens noteskrift.

Cappelens kompositionsgenre gaar utvilsomt i retning av Mendelssohn. Han blev allerede i sin første studietid i Leipzig i høi grad paavirket av Mendelssohnianerne som dengang hadde hegemoniet i Leipzig.

Hans kompositioner omfatter kantater, korsaker a capella, orgelstykker og klaverstykker. Av korsakerne maa fremhæves „6 geistliche Lieder" som alle er milde, følelsesfulde bidrag til egte kirkemusik. Flere av dem er opført i Leipzig, dels i „Euterpe" og dels ved motetopførelser i den berømte Thomas-kirke. En av kantatene, som blev skrevet i anledning av aapningen av Drammens industriutstilling i 1873 for kor, solist og orkester, viser at Cappelen heller ikke stod fremmed overfor orkestrets mange klangkombinationer og en forstandig utnyttelse av dem.

Kantaten ved jubilæumsgudstjenesten 17. mai 1914 var det sidste større arbeide fra Cappelens haand. Tiltrods for at han allerede dengang led av aareforkalkning i fremskreden grad, er kantaten et ungdomsfriskt arbeide med et helt nationalt anstrøk. Samtidig med de feststemte motiver i korpartiene har den hele tiden en undertone av alvor, og utløser sig til slutning i unison sang til den indtrængende melodi „Vreden din avvend." De lyriske stykker og de 6 smaa fantasier over koralmelodier indeholder hele prækener, og man finder her som i Cappelens øvrige kompositioner den samme umiddelbarhet, det samme uttryk for en ærlig kunstnersjæls søken efter soning.

Et meget fremtrædende træk i Chr. Cappelens karakter var beskedenhet. Det var hos ham ingen jagen efter at holde sig fremme, ingen jagen efter ære; det bød hans bløte, poetiske gemyt imot. Han blev ofte misforstaat, skjønt han utvilsomt var et hjertemenneske. Men han blev, som det ikke sjelden er tilfældet med særlig følsomme naturer — vistnok av og til paavirket av sit vekslende humør, hvad han efterpaa selv var den første til at beklage.

Ved hans død den 11. mai 1916 fik man se tydelige beviser paa hvor avholdt han hadde været. Daværende stiftsprovst Otto Jensen uttalte i sin mindetale over ham: „Chr. Cappelens spil var præget av en hengivenhetens undertone, han var en Herrens tjener som gjorde sit til at høine gudstjenesten, og tusener vil takke ham herfor. Han vil savnes og vanskelig erstattes."

Wilhelm Huus-Hansen.

AGATHE BACKER-GRØNDAHL

Paa nathimlens firmament flammer der store stjernebilleder op, og lysende planeter overstraaler melkeveiens undre, mens stille, tilslørede stjerner sender sit milde, sarte lys ut i verdensrummet. Den som fæster blikket ved en saadan nathimlens „viol", vil opdage noget eget henførende, som de store straalende stjernebilleder ikke eier. En saadan stille, tilsløret hemmelighetsfuld stjerne paa tonekunstens firmament var Agathe Grøndahl. Der var over hele hendes personlighet en tilbaketrukken skyhet, likesom en angst for at blænde eller glimre, en intimitet, som vi ogsaa møter i hendes talrike verker. Fra min barndom husker jeg hende tydelig, da hun sammen med sin forlovede besøkte vort hjem paa Hægdehaugen. Det var et smukt par, han bløt, bedaarende med vakre træk og statelig figur, poetisk og idealistisk, hun som et eventyr med sine indadvendte drømmeøine, sit lyse haar og uttryksfulde ansigt, hvor fantasien og viljekraften hadde sat stevne.

Agathe Backer som ung.

De var igrunden meget forskjellige, han stod virkeligheten nærmere, hun var et barn av romantikken, hendes liv en higende længsel.

Mange aar senere traf jeg hende ved musikfesten i Bergen (1898) efter et liv av haardt arbeide og haarde kampe. Da var hun syk og nedbrutt, hadde netop gjennemgaat en frygtelig kjerteloperation. Men hendes væsen var uforandret. Trods den smerte og bitterhet som hadde lagt en skygge over hendes ansigt, hadde hun beholdt den hemmelighetsfulde charme, som gjorde saadant indtryk paa mit barnlige sind. Den samme ynde, denne intimitet som langt mer vender sig til de enkelte medklingende sjæle end til det store publikum, præget ogsaa hendes spil. Hun søkte aldrig at glimre ved eksentrisk virtuositet, tvertimot, hun glemte sig selv og gik helt op i den mester hun tolket. At *Schumann* var hendes yndlingskomponist, er intet av de tilfælde som en læregang eller utvikling fører med sig. Mellem hende og den store mester spandt sig de fineste traade, et dypt sjælefrændskap forbandt hende med den

tyske romantiker. Ogsaa han utstraaler dæmpet lys, ogsaa han glemmer verden og søker ind mot sjælens stille evighet. Han var mand, hun kvinde, det gir grænsen mellem arten av deres begavelse. Men i Schumanns natur var det kvindelige sterkt utviklet, mens Agathe Backers uopslitelige energi indeholdt sterke mandlige elementer. Desto intimere var forbindelsen. Ogsaa sin lærer Kjerulf stod hun nær, især i sine første verker, og baade som utøvende og skapende kunstner skyldte hun ham vistnok meget.

Agathe Backer-Grøndahl fra senere aar.

Derimot var hendes hele væsen vidt forskjellig fra bergenseren Griegs livsfriske, virkningsfulde romantik, som vandt den hele verden, selv om hun især i harmonisk og rytmisk henseende har lært endel av denne mester.

Schumann tolket hun fremfor alt i sine konserter. Efter ham fulgte *Chopin* og av og til *Liszt*, hvis elev hun i nogen tid hadde været. Ogsaa *Beethoven* hørte til hendes yndlingskomponister, mens hun befattet sig litet med *Bach* og de andre klassikere. Paa sin første konsert i Kristiania spillet hun, 17 aar gammel Beethovens Es-dur-konsert

„med fuldkommen Beherskelse af alle dens tekniske og rytmiske Vanskeligheder, og dens vidunderlige ætheriske Andantesats foredrog hun med en Aand og Klangskjønhed, der lod den dybe musikalske Aare, der forlener baade hendes Kompositioner deres fængslende Magt, utvetydig træde i Dagen; den staar endnu for mig som en genial Inspiration",

skriver Winter-Hjelm i 1887. Hendes henførende poetiske spil blev ogsaa anerkjendt baade hjemme og utenlands, især i Danmark og Sverige, hvor hun forholdsvis ofte gav konserter. Hun optraadte ogsaa av og til i Tyskland, men opholdt sig mest i Kristiania. Baade hendes egen natur og forholdene henviste hende til en rolig tilværelse.

Agathe Backer-Grøndahls liv er ikke rikt paa ytre begivenheter eller nogen slags sensation. Født i Holmestrand (1. december 1847) delte hun sin barndom mellem sommeropholdet paa bedsteforældrenes landsted og barnekamret, hvor hun paa grund av svakelighed maatte holde sig hele vinteren. Winter-Hjelm fortæller at hun 4 aar gammel begyndte at spille paa et gammelt klaver i barnestuen og gjengi paa sin maate musikken hun hørte nedenunder. Men først i sit 9. aar fik hun regelmæssig undervisning. Forældrene vilde ikke opdrætte noget „underbarn". Men allerede i sit 6. aar hadde Agathe improvisert sin første komposition. Der var megen musikbegavelse i familien; bedstemoren, onklen og tanten spillet alle klaver. Fade-

ren synes ogsaa at ha hat megen fantasi. Han kom ofte op i barnekamret „efter Middagen og i Mørkningen, fantaserte for dem paa klaveret og fortalte Eventyr og Smaahistorier." Som alle bra norske borgere paa den tid hadde ogsaa Agathes forældre en viss rædsel for at la sin datter bli kunstnerinde. Men barnets trang var uimotstaaelig. Da familien 1856 flyttet til Kristiania, begyndte det regelmæssige arbeide, først hos frk. *Witte*, saa hos *Otto Winter-Hjelm*, og fra 1860, da denne hendes lærer reiste til utlandet, hos *Halfdan Kjerulf*. Med *Lindeman* studerte hun teori. Saa drog hun til Berlin og arbeidet et aar med den bekjendte *Kullack*. Derefter gav hun den omtalte konsert i Kristiania. Hun fremførte ogsaa en egen komposition „Andante for klaver og orkester". Endnu et aar tilbragte hun nu i Berlin og tok ogsaa undervisning i komposition hos *R. Würst*. Baade som pianistinde og komponist (Scherzo for orkester) vandt hun efter hjemkomsten til Kristiania meget bifald. Nu blev hun et par aar hjemme, underviste, komponerte og assisterte ved mange konserter, „men hun tænkte overhovedet ikke paa at slaa Guld af sit store Talent, men lod sig saaledes fængsle af sit Kompositionstalent, at hun en Sommer endog havde sit Klaver i Sovekammeret og komponerede udover Natten." Om hendes spil skriver den oftere citerte W.-Hjelm:

„Hun besidder en fuldendt Teknik, gjennemsigtig Klarhed, stor Kraft og Udholdenhed, prægnant Rytmik og en mangfoldig nuanceret Tone, dyb Opfatning og alsidig Intelligens, hendes Virtuositet rækker til at overvinde enhver Opgave."

Winter-Hjelm fremhæver hendes „Genialitet" og sammenligner hende med den berømte *Mad. Esipoff.*

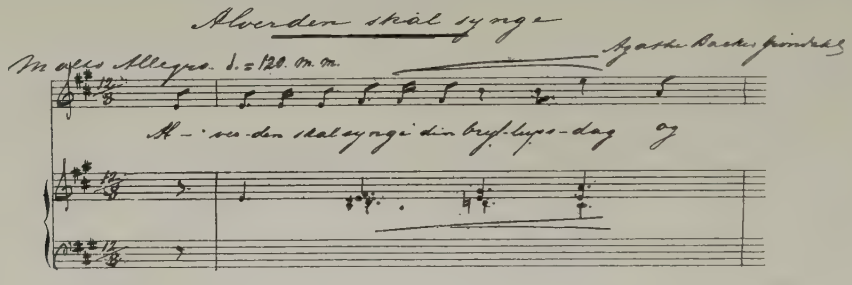
Under sit ophold i Kristiania forlovet Agathe Backer sig med teolog og sanglærer *O. A. Grøndahl*. Først i 1875 tillot forholdene dem at indgaa egteskap. Grøndahl bestemte sig til at bli musiker og sanger og studerte i Tyskland, mens hans forlovede „tilbragte tre maaneder i Florenz under *Hans von Bülows* veiledning" (1871), og samme høst studerte hun nogen tid med *Liszt* i Weimar. Overalt vandt hendes sjælfulde spil stor anerkjendelse, og selv den strenge Bülow roser baade hendes kompositioner og klavertalent i et av sine bekjendte breve til „Allg. d. Musikzeitung". Konsertreiser i Norden øket hendes ry, og en *Ole Bull, Gade* m. fl. beundret hendes fine aandfulde kunst. Trods smigrende tilbud utenfra (Bostons og Helsingfors' konservatorier) blev hun efter sit egteskap fastboende i Kristiania til stort gavn for byens musikliv. Med utrolig energi skapte hun sig en fremragende stilling i vort smaaskaarne, uutviklede samfund. Men det forcerte arbeide hævnet sig. I sine sidste aar var hun meget sykelig og led endog av en ørensygdom, saa hun stadig hørte falske toner. Opgaven var ogsaa næsten uoverkommelig: hustru, mor, lærerinde, konsertgiver, komponist. Det maatte ødelægge en saa svak konstitution. Dertil kom trykkende materielle og kunstneriske kaar. Hun blev som Kjerulf vingestækket, kunde ikke frit fly op mot himlen.

Der hviler ogsaa et visst tryk over hendes verker, en viss sky for store, vanskelige opgaver. Hun holder sig næsten altid til de mindste former, til den enkleste strofe-sang, til smaa poetiske tonebilleder for klaver. Vistnok var hun utelukkende lyriker; men under større forhold hadde hun utvilsomt utviklet sig rikere og alsidigere end det var mulig for hendes beskedne og frygtsomme natur under vore smaa forhold.

Der er tegn som tyder paa større længsler i hendes verker. F. eks. den dype og storslagne „Nat" i den som helhet skjønne sangcyklus „Ahasverus"

(Ingemann). Ogsaa i „Sangene fra Havet“ m. fl. merker man en storhet og bredde i opfatningen, som ellers træder i bakgrunden i hendes verker. Det er især drømmen, det lette grasiøse, sommernattens mystik med alfedans og sankthansormer, barnesindets uskyldige glæde, mild humor og kjærlighet til Østlandets smilende og dog alvorlige natur, hele romantikkens trylleverden, som er Agathe Backer-Grøndahls styrke.

Blandt klaverstykkerne fremhæver jeg „I Blaafjellet“ en fantasifuld, national-



Agathe Backer-Grøndahls noteskrift.

farvet eventyrsuite, konsertetuderne, barnestykkene. De staar dog neppe paa høide med sangene. Allerede i op. I findes en av de mest kjendte „Til mit Hjertes Dronning“, en yndefuld sang, litt stiv i rytmen. Hendes lyriske aare flyter rikt og let. Hvorfor søker ikke vore sangerinder frem flere av disse fine blomster, som dufter søtere end kanske nogen andre i vor tonekunst? Kun et par av dem lyder endnu i konsertsalen. Her naar komponistinden op til baade Kjerulf, ja ogsaa til Grieg, ialfald i hans første periode. Hendes klaverbehandling er rikere og uttryksfuldere end Kjerulfs. Jeg nævner iflæng: de første sange indtil op. 4, „Blomstervignetter“, „Sydover“, „Barnets Vaardag“ og „To Sange fra Havet“. Vilhelm Krag-sangene fordrer en mere tematisk teknik. Her naar hun ikke altid maalet. Men som helhet danner verkerne en guldgrube av ædel romantisk lyrik.

Hun har utgit ialt 70 verker. Det nationale element træder sterkest frem i hendes første sange. Senere nærmer hun sig mer Schumann, uten at opgi sin fine, elskelige egenart. Hun har f. eks. ogsaa med held utsat mange folkemelodier, om hun end ikke naar Grieg i kraft og eiendommelighet.

Agathe Backer-Grøndal er en av vort musiklivs ædleste og fornemste personligheter. Efter flere aars tunge lidelser døde hun i Kristiania 6. juni 1907. Faa har virket saa inspirerende paa vore sangere og pianister som denne fine og dype kunstnerinde.

Gerhard Schjelderup.

JOHANNES HAARKLOU

blev født den 13de mai 1847 i Houkedalen, Førde prestegjæld, i Søndfjord og tilhørte en meget musikalsk slegt som tællet mesterspillemænd. Gutten hørte slaatter fra sin tidligste barndom og følte sig tidlig tiltrukket av hardangerfelens ensformige tone, han spillet hardangerfele allerede i 7-aars-alderen. Indtrykkene av musikken i opvekst-aarene og av den vakre natur i hjembygden har sikkert bidrat til at danne hans musiklynne.

Johannes Haarklou.

17 aar gammel drog han til lærerskolen i Balestrand. Der var et orgel, og den unge lærerskoleelev skottet ofte bort til det med en hemmelig lyst til at lære at spille det; men det var der ikke her anledning til. I de 2 aar Haarklou senere var elev av Stord seminar, gik det mere og mere op for ham, at hans hu stod til musikken, og snart hadde han bestemt sig for dette kald. En dag stod den unge musiker in spe med et eksamenstestimonium som nr. 2 fra Stord seminar, og da han i 1868 hørte, at der i Drammen virket en ung, begavet organist og komponist, *Christian Cappelen*, søkte han en lærerpost nær denne by for at kunne ta musikundervisning hos ham. Hans musikiver var glødende. Cappelen forstod snart hvad der bodde i ham, og det varte ikke længe før Haarklou spilte orglet som Cappelens vikar. Kristiania lokket nu med sit rikere musikliv under *Johan Svendsens* og *Edvard Griegs* ægide. Det var da ikke andet at gjøre end at ta skyss mellem Drammen og hovedstaden, naar musikbegivenhetene bød det. Da Haarklou i 1872 skulde høre Mozarts Requiem i Kristiania, maatte han samme nat ta returskyss for at kunne række at spille orgel under gudstjenesten søndagen. Den unge musikers faste, seige vilje, hans idealistiske tro paa sit kald og kjærlighet til musikken lot ham da som saa ofte senere overvinde vanskeligheter som vilde ha tvunget andre tilbake. Hos *Ludv. M. Lindeman* studerte han i denne tid kontrapunkt.

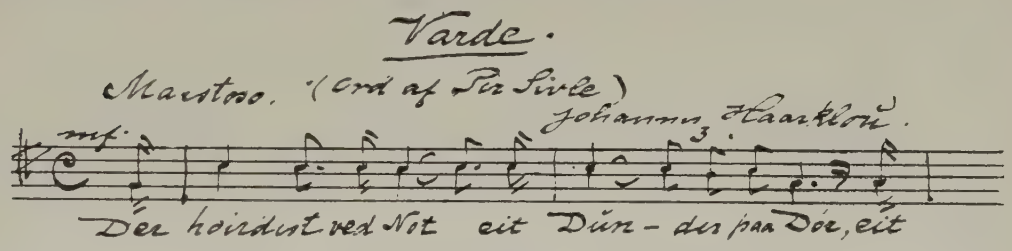
I 1873 opgav han sin lærerstilling og reiste til Leipzig. Her studerte han i $2^1/_2$ aar under *Kretzschmar, Richter* og *Jadassohn* og skrev sit opus 1: Præludium og fuge for 4-hændig piano.

Efter hjemkomsten beklædte Haarklou i $^1/_2$ aars tid organiststillingen ved Tangens kirke i Drammen, en post han allerede før sin utreise hadde virket i. Senere besøkte han med stipendium atter Leipzig et halvt aars tid. Da han kom hjem, opførte han i Musikselskapet Harmonien i Bergen i 1877 sit første forsøk i orkesterkomposition og sattes efter den vellykkede konsert i stand til studieophold i Berlin, hvor han studerte orgel med *Haupt* og komposition med *August*

Bungert og *Friedrich Kiel.* Da han kom tilbake fra dette utenlandsophold gav han sin første kirkekonsert. Det var i domkirken i Bergen med assistance av Ole Bull. Efter et senere studieophold med stipendium i Berlin kom Haarklou i 1880 til Kristiania.

Han blev organist først i Sagene, senere i Gamle Akers kirke, en stilling han indehadde indtil 1920. I al denne tid har Haarklou væsentlig opholdt sig i Kristiania og det er her han utfolder sin store produktivitet som komponist. Ogsaa som konsertgiver optraadte Haarklou nu hyppigere, saaledes allerede efter hjemkomsten fra utlandet i 1880, da han den 14. februar i Logens store sal opførte sin „Skjærtorsdagshymne" for kor og strykeorkester, „Davids 96de salme" for stort kor og orkester, folkemelodier samt variationer og fuge over et originaltema for piano. Paa en konsert i Fæstningens gymnastiklokale 1883 dirigerte Haarklou bl. a. for første gang sin 1. symfyni B-dur. Som kirkemusiker har Haarklou utfoldet en rik virksomhet, fra 1884 har han konsertert i næsten alle byer og i de fleste landskirker med orgel. Ogsaa i hovedstaden tok Haarklou musikalske løft. Værdt at mindes er de av ham i 1880-aarene foranstaltede billige orkesterkonserter. Uten godtgjørelse gav Haarklou i aaret 1883 billige populære symfonikonserter i Arbeidersamfundet med det maal for øie at utbrede sans for og kjendskap til klassisk musik i de brede lag. Vaaren 1885 søkte han Stortinget om et bidrag paa kr. 1 600 aarlig og fremhæver i ansøkningen „at der — med hensyn paa den almindelige tilslutning — blandt de mindre bemidlede klasser findes ikke ringe trang til at høre god musik." Han fik statens støtte og gav til 1888 en række symfonikonserter i Fæstningens gymnastiksal, oftest med medvirkende solister. Interessen for konserterne var i stadig stigende, men desværre bortfaldt bidraget i 1888. For Haarklou selv var det utvidede kjendskap han derved fik til orkesterapparatet av stor nytte for hans kompositoriske virksomhet. Foruten sin 1. symfoni, „Reformationskantate" for kor, soli og orkester (første opførelse i Bergen 1884) og sørgemarschen „Julius Cæsar" (1887) hadde han skrevet den bredt anlagte, tragiske og paa karakteristiske træk rike ouverture „Sigurds hjemkomst" til Bjørnsons „Sigurd Slembe" (opført i Kr.a teater 1885). Sonaten for violin og piano (g-moll) blev opført i 1889. Dette aar bevilget Stortinget ham et reisestipendium paa kr. 1 000, som gav ham anledning til at gjøre sine kompositioner bekjendt i utlandet. Høsten samme aar dirigerte Haarklou flere av sine kompositioner i Leipzig, deriblandt B-dur symfonien og de to forannævnte ouverturer samt sin springdans. Senere har Haarklou hyppig fremført sine verker i utlandet og høstet megen anerkjendelse. Hjemme tok Haarklou fat paa stadig større opgaver. I mars 1891 vet Nordisk Musik-Tidende at fortælle, at Haarklou „for nogen tid siden har fuldendt et oratorium over Wergelands store digt

„Skabelsen, Mennesket og Messias.“ Allerede den 2. mai samme aar blev oratoriet „Skabelsen“ (for soli, kor og orkester) opført i Logens store sal under medvirkning av Ida Basilier Magelssen, Hildur Schirmer samt Lammers og et kor sammensat av medlemmer fra Lammers og Grøndahls kor.



Johannes Haarklous noteskrift.

Musikpressen omtaler dette „første større norske oratorium“ som et stilfuldt, alvorlig og betydelig musikverk, „like eiendommelig ved selve ideens dristighet som ved den strenghet og ubøielige vilje, hvormed planen er gjennemført.“

Opførelsen, som blev gjentat, var en musikbegivenhet; verket indtar ved anlæggets storhet og indholdets værdi en særstilling i norsk musik, særlig eier de store slutningskor en elementær virkning ved deres polyfone magt.

Haarklou blev dog ikke staaende ved de saaledes vundne resultater, men utvidet omraadet for sin kunst til ogsaa at gjælde operaen.

I 1894 hadde hans opera „*Fra gamle Dage*“ premiere paa Kristiania Theater og blev opført ialt 13 ganger. I aarenes løp er det ikke saa faa av Haarklous dramatiske verker, som naar frem til opførelse. „*Væringerne i Miklagaard*“ blev i 1901 git baade i Trondhjem, Bergen og Stavanger, i 1903 blev operaen „*Emigranten*“ opført 15 ganger paa Centralteatret i Kristiania, og „*Marisagnet*“ (tekst av Anna Winge) blev git 16 ganger paa Nationalteatret i 1910, mens operaen „*Tyrfing*“ (B. Schnitler) endnu venter paa sin opførelse.

Stadig nye verker flyter i disse aar fra den flittige komponists pen i alle musikkens grener. Symfoni nr. 2, D-moll, blev skrevet i midten av 90-aarene, dens langsomme sats „Marcia tragica“ bærer undertitlen „In memoriam Johan Sverdrup“, og hele symfonien synes — bortset fra allegrettoens nationale, pointerte danserytmer — at være knyttet til sterke personlige indtryk i disse gjærende aar. En klassisk værdighet og høihet præger den dypt alvorlige, av sterk inderlighet fyldte orkestersuite „I Westminster Abbey“, (op. 45), som blev komponert i 1899 efter de dype indtryk komponisten mottok under et besøk i den vældige Londoner-katedral.

Suiten, som tæller blandt komponistens bedste verker, blev første gang opført i 1900 (Bergen) og er blit meget populær. Av de større instrumentalverker hører violinkonserten (D-dur, op. 49,

1916), pianokonserten (D-moll, op. 47, 1917), St. Olaf-legende for orkester (op. 44), Requiem uten ord (op. 46), til minde om Johan Svendsen) og C-dur-symfonien (op. 49) med det alvorstunge largo (viet „de faldne 1914—18") og den yre, sprættende „Springdans med intermezzi", til de betydeligste i Haarklous produktion. Av mindre verker kan nævnes „Sørgemarsj over Skeibrok", „Norsk Bryllupsmarsj", „Marche héroique", „Valse tragique" m. fl. De fleste av disse er trykt hos Gebrüder Reinecke, Leipzig. Av nye instrumentalverker er en 4. symfoni (Es-dur) under arbeide, et vidnesbyrd om komponistens ungdommelige energi helt op i den høie alder.

Høiest naar dog kanske Haarklou som kor-komponist og da særlig som skaper av de uforgjængelige, landskjendte mandskor. „Varde" har med sin intense dramatiske deklamation, sin enkle melodik og urnorskhet en vældig elementærvirkning, som har sikret den plads i første række paa nærsagt ethvert større norsk mandskors repertoire. Av ikke mindre dramatisk kraft er „Fenrir", som illusionsrik og med sterke, haarde linjer gir et billede av den hedenske forestilling om det store sammenbrudd ved Ragnarok. Videre maa nævnes den staute „Helsing fraa Noreg", „Jonsoknatt", til Anders Hovdens ypperlige digt med dets naturmaleri og folkelivsskildring. „Gange-Rolv" (med barytonsolo). „Tord Foleson" (med tenorsolo), „Ungdomssang", „Pinsekantate" o. s. v. tilsammen ca. 15 mandskor. Den samme forening av folkevisens melodiske enkelhet og kraftige reisning i rytmen som utmerker saa mange av disse kor, findes ogsaa i hans blandede kor, hvorav foruten de tidligere omtalte maa nævnes den skjønne hymne for 5-stemmig kor a capella (Sehet die Nacht), en række sanger, festkantater og de samlede, mindre „13 blandede kor" med deres ofte fine stemninger. Desuten har Haarklou skrevet ca. 40 romancer, en prægtig kirkearie, arr. av folkeviser, pianostykker (hvoriblandt de kraftige 3 oktavetyder quasi Sonata, forskjellige virkningsfulde marsjer og lyriske smaastykker) m. v. En skjøn violinromance maa ogsaa nævnes.

For orgel har Haarklou skrevet en symfoni, præludier m. v. I aaret 1895—96 var han lærer ved Musikkonservatoriet. Som musikkritiker har han i en lang aarrække virket i dagspressen (Dagbladet, Fri presse, Morgenposten), han oppebærer komponistgage (kr. 1600) av Stortinget, er medlem av kulturminderaadet og har grepet ind i mange musikalske spørsmaal med vegtige indlæg.

Den foran meddelte oversigt over de vigtigste av Haarklous verker viser, at hans tonekunst har en alsidighet som kanske ingen anden norsk komponist. Den spænder over alle musikformer og kan i de for ham karakteristiske verker gjælde som typen paa en kjernesund og egte national tonekunst. Den har i mangt og meget det samme særmerke som hviler i vor folkekarakter. De særnorske træk aapenbarer en helt selvstændig, ofte steil og seig personlighet, som helt er sig selv og ikke ynder at leve paa nogen ufri bearbeidelse eller efterligning av vore folketoner og danselaater. Det er ikke norsk musik av denne sidste typen man finder i hans produktion, men musik av en folkets og fjeldets søn, som skaper bent frem, slik hans personlighet er skaaren. De fleste fortrin og mangler som en slik egte norsk kunst eier, findes

derfor ogsaa i Haarklous musik. Den har dramatisk nerve, en stor patos, er solid og lødig, men dens tyngde og fasthet, som ofte kan vokse til haardhet og steilhet, slipper i sin episke bredde nødig frem den motsætning som lyrikkens lysere stemninger ofte kan gi. Hans større verker kan ofte mangle den knappe og koncise uttryksmaate, den skarpe plastik som gir formen dens rette begrænsning og balance. Ellers er Haarklou en udmerket kontrapunktiker, og hans sjeldne polyfone evner kan virke mægtig i de strenge former, i symfonien, sonaten, oratoriet og mangt et andet korverk. Fælles med saa mangen anden norsk tonekunstner av denne skole har han den direkte linje til klassikerne over den romantiske bro, hvor det nationale islæt stadig melder sig som en værdifuld og fængslende mosaik. I de mindre former arbeider det særnorske sig friere frem. Mandskorene er fuldkomne typer paa denne gren av vor nationale tonekunst.

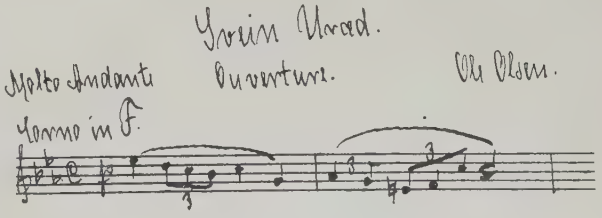
Hans personlige, kjernefulde melodik, ofte dristige anvendelse av det modulatoriske og harmoniske apparat viser sig her kanske i den skarpeste profil.

Kun et faatal av Haarklous verker er trykt; men ved indsamling av midler har venner av hans kunst muliggjort utgivelsen av en flerhet av hans større arbeider. Derved vil forhaabentlig den anerkjendelse som Haarklous tonekunst saa sent har høstet, vokse, og bidra til et øket kjendskap til hans verker, som indtar en saa bred og betydelig plads i vor nyere tonekunst.

Jens Arbo.

OLE OLSEN

Ole Olsen er Nordlands repræsentant i norsk musik. Født paa Hammerfest 4. juli 1850 kom Ole Olsen allerede i sin tidligste barndom i berøring med musik, idet baade faren — handelsborger Iver Olsen og moren, Olava Magdalene, født Bruun — begge var musikelskere og flinke amatører. Ja: „lille Ole" var efter datidens musikalske maalestok i verdens nordligste by næsten for vidunderbarn at regne. Allerede fra sit 6te aar kunde han vikariere for sin far som var organist i byens kirke. — Ole Olsen har saaledes allerede tidlig maattet stille sit talent i den praktiske musiks tjeneste. Denne side av sin begavelse har komponisten senere utviklet til „virtuositet". Han er den altid slagfærdige leilighetskomponist og fortræffelige arrangør. I denne forbindelse kan ogsaa nævnes Ole Olsens mangeaarige virksomhet som armémusikinspektør, en virksomhet som selvfølgelig ikke er den centrale i hans kunstnerliv, men som utvilsomt har hat sin betydning i norsk



Ole Olsens noteskrift.

musikliv. Programmene til disse offentlige militærmusikopførelser, som altid har samlet tusener av tilhørere, har tydelig vist „inspektørens" nationale sindelag. De har bidrat meget til at vække og sprede interessen for norsk musik i vide kredse. I det senere har komponisten med held optat arbeidet for militærmarsjens nationalisering, indsamlet og arrangert folketonestof i rik mængde.

Ole Olsen.

I 1870 drog Ole Olsen til Leipzig, hvor han i løpet av fire aar drev sine studier ved konservatoriet helt frem til fuldførelsen av G-dur symfonien — en frisk og klangfuld symfoni med et islæt av norsk tone, som viser indflydelse fra Johan Svendsen. I Tyskland hentet den unge tonesætter ogsaa sin begeistring for Richard Wagner. Det kunstneriske bekjendtskap med denne dengang helt nytonende musik-dramatiker blev stenen som væltet læsset. Fra nu av var han operakomponist. Operaen blir Ole Olsens musikalske testamente. Netop testamente: forholdene er jo saadanne, at en operakomponist i vort land nødvendigvis blir fremtidsmusiker i dobbelt betydning. Ole Olsens operaer vil ogsaa omtales i et senere avsnit. Alene „Lajla" er opført paa Nationalteatret. Den gjorde stor lykke. Hans andre operaer er „Stig Hvide", „Stallo" og „Klippeøerne".

Av to andre teaterarbeider: musikken til Nordahl Rolfsens eventyrkomedie „Svein Uræd" og von Weilens drama „Erik den 14de", har særlig første opnaadd megen popularitet. Den bekjendte „Solefaldsang" er jo blit folkeeiendom. Hele suiten er norsk, men „norskheten" ytrer sig mere ved indre egenskaper, saasom lune, humor, stemning og melodi end ved ytre bizarrerier. Blandt insrumentalkompositionerne i større format staar de symfoniske tonemalerier „Aasgaardsreien" og „Alfedans" i første række. Verkerne, som gjentagende med held er opført i ind- og utland, viser en kraftig formende haand og en dygtig orkestrator, men er ikke saa personlige som flere mindre arbeider. Komponistens egen lune og melodiøse røst med den lille nordlandsakcent kommer kanske bedre frem i den vakre og lykkelig formede suite for klaver og strykere, i flere av de suiter og stykker for forskjellige besætninger, i enkelte av klaverstykkene, solosangene og korsangene. „Aasgaardsreien" og de to yndede „Fanevagt" og „I

Jotunheimen" viser at Ole Olsen ikke mangler kraft og bredde; men som Nordlands stemme i Norges orkester er han allikevel mere i pakt med den lyse og glade eventyrsommer end med den barske vinter.

Ole Olsens kunstnerliv har ogsaa i ytre forstand formet sig lyst og lykkelig. Han har levet i gode økonomiske kaar, har faat sine verker trykt og forlagt i ind- og utland og har ved sit vennesæle, likefremme og hjertensgode væsen vundet talrike venner. 1877—79 ledet Ole Olsen musikforeningen. 1898—1919 var han armémusikinspektør. Har ogsaa gjentagende dirigert egne verker i utlandet. I sin hustru Marie, f. Hals, har Ole Olsen hat en trofast støtte og medhjælp.

Trygve Torjussen.

IVER HOLTER

I det norske musikliv den sidste menneskealder har Iver Holter en bredere plads end de fleste. Hans navn er knyttet til næsten alt hvad der har aandet av musik i vor hovedstad i hans samtid. Som organisator, som medlem av vore legatstyrelser, som medlem av departementalkomiteen, som en av vore mest anerkjendte orkesterledere og dirigenter, og ikke mindst som lærer, har han indlagt sig store fortjenester. Blandt hans elever kan nævnes Sigurd Lie og Eyvind Alnæs — begge skylder væsentlig Holter sine kompositionstekniske kundskaper. Med lærere som Holter herhjemme er det ikke nødvendig tidlig at reise ut.

Da Eyvind Alnæs kom til den berømte teorilærer Salman Jadassohn i Leipzig for at fortsætte sine musikstudier hos ham, bragte han med av prøvearbeider bl. a. en dobbeltfuge som han hadde skrevet for Holter. Jadassohn hadde intet at utsætte paa den — det var ikke en feil at rette, og han utbrøt spøkefuldt beundrende: „Hvad pokker skal De her! De kan jo alt før!"

Iver Holter tilhører en gammel østlandsk slegt.

Denne var likefra 1604 og i mange slegtled fremover knyttet til gaarden Store Hvam i Næs, Romerike, indtil hans tipoldefar som prokurator flyttet til Kobbervik ved Drammen. Om slægtens musikalske traditioner vites, at bestefaren, Iver Holter i Drammen, var utpræget musikalsk og spillet violin.

Iver Holters far var en meget musikalsk mand i besiddelse av en vakker stemme, og moren, Caroline Theodora, var en meget dygtig amatørpianistinde.

Hun var datter av skibsreder Børresen i Borre, men blev tildels opdraget hos onkelen, grosserer Erik Børresen i Drammen.

Iver Holter er født 13. december 1850 i Gausdal hvor faren, Caspar Georg Holter, var prest. Allerede som ganske liten gut viste han musikalske anlæg. Han hadde en god stemme, og stadig gik han og sang. Moren besluttet sig til at lære sønnen klaver; men desværre døde moren før han endnu hadde naadd det syvende aar.

Iver Holter

Han spillet da litt paa egen haand, komponerte endog et melodrama for deklamation, sang og klaver; den høist fantastiske tekst hadde den vordende musiker ogsaa begaat. Melodramaet forskaffet en munter avveksling i selskaper, og i et saadant hos sorenskriver Hansson paa Eker, hvortil hans far imidlertid var forflyttet, var I. G. Conradi tilstede. Han moret sig over tekst og musik og sa paa sin korte, fyndige vis: „Den gutten blir musiker!" hvortil sorenskriveren paa sin impulsive maate brølte: „Er De gal mand! gutten skal jo bli prest!" „Ja, ja," sa Conradi, „vi faar se".

Da saa faren senere — 1861 — blev prest i Gjerpen ved Skien, hvor sønnen kom ind paa latinskolen, begyndte han at tigge om musikundervisning. Den fik han ogsaa, men ikke klaver, som han hadde ønsket. Hans ældre søster spillet dette instrument, og det mente faren kunde være nok. Skulde han endelig spille, fik det bli violin. Og saa begyndte han violintimerne med den daværende organist i Skien, Rojahn. Violinen har trods hans interesse for klaveret hat sin store betydning for komponisten, som gjennem dette instrument kom i tidlig forbindelse med orkester og kammermusik. Fra han som student 1869 kom til Kristiania, spillet han stadig med i Musikforeningen under Grieg og Svendsen, først som violinist, senere som bratschist, hvorpaa der merkelig nok like til vore dage har været mangel.

Holter studerte medicin, og naturvidenskapen elsker han den dag i dag næst musikken. Under studietiden i Kristiania læste han med Johan Svendsen, tok samtidig første avdeling av medicinsk eksamen, komponerte endel, bl. a. en burlesk studenter-operette. Omsider bestemte Holter sig for at vælge musikken istedenfor videnskapen og reiste efter Johan Svendsens raad til Leipzig. Da han forlot konservatoriet, blev første sats av hans F-dur symfoni spillet; den gjorde stor lykke. I 1881 kom han hjem, gav vaaren 82 en konsert med assistance av Edmund Neupert og kom til Bergen som dirigent i „Harmonien." Vinteren 84—85 tilbragte han atter i Leipzig, hvor hans F-dur symfoni i sin

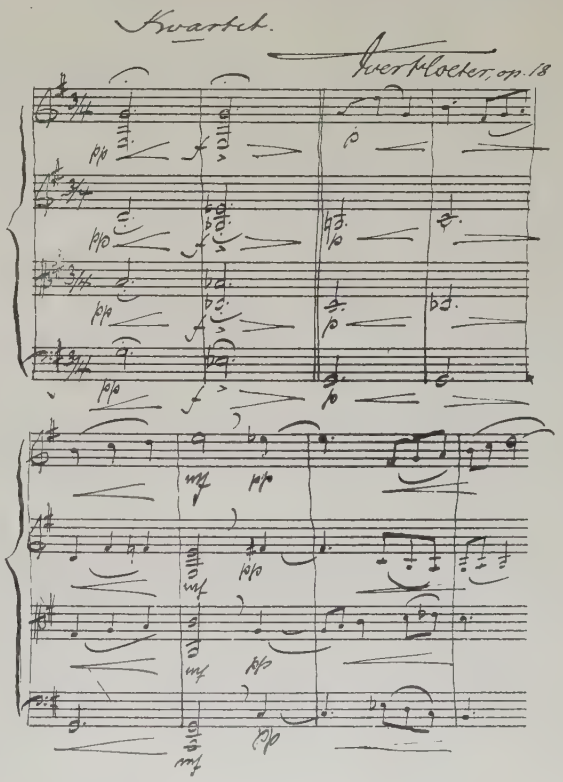
helhet blev opført i „Euterpe“. Høsten 85 drog han atter til Bergen, og høsten 86 blev han ansat som musikforeningens dirigent i Kristiania. Her virket han i 25 aar! Hvilket kunsstykke Holter derved har løst, vil man se av et andet avsnit i dette verk.

Av hans virksomhet skal alene nævnes hans fremførelse av Brahms' F-dur symfoni. Det blev en noksaa forbeholden succes. Den blev dog ikke paa langt nær saa uvillig mottat som ved dens første opførelse i Berlin under Hans von Bülow, hvor ikke en haand rørte sig, da symfonien var spillet tilende. Men Bülow tapte ikke let hodet, han var til enhver tid situationen voksen, og han sa ganske rolig: „Mine damer og herrer, De har altsaa ikke forstaat symfonien, vel, saa spiller vi den engang til.“ Og merkelig nok, ved gjentagelsen kom publikum i stemning og bifaldet var ganske livlig. Holter hadde Bülows oplevelse i friskt minde og lot sig ikke skræmme av publikums forbeholdenhet. Slag i slag fortsatte han med at opføre nye verker.

Ogsaa i utlandet har Iver Holter med stort held konsertert. Han var en av hoveddirigenterne ved de norske konserter under Pariser-utstillingen 1900, i Antwerpen dirigerte han en konsert 1910 med Karl Nissen som solist, og ellers har han konsertert i Frankrig, Tyskland, Danmark og Sverige, overalt med største held. Fra München fik han tilbud om at lede en del orkesterkonserter med det kjendte „Kaimorkester.“ Men krigen tilintetgjorde disse planer.

Optat med dirigentarbeide og paa mange andre maater — bl. a. som redaktør av „Nordisk Musikrevue“ — har Holter ikke kunnet naa noget særlig høit opustal som komponist. Men til gjengjæld er hans arbeider gedigne. I alle hans kompositioner merker man den skarpe, prøvende selvkritik. Holter er rotfæstet i romantikken og helder samtidig til klassiske idealer. Orkesterteknikken behersker han med fremragende dygtighet.

Holter fører sit personlige tonesprog, han er norsk uten at være det paatrængende. Av hans større verker bør nævnes opus 10 „Götz von



Iver Holters noteskrift.

Berlichingen", som er opført indenlands og utenlands mange gange, altid med stor virkning.

Strykekvartetten opus 18 i G-dur er ogsaa bemerkelsesværdig, likesom opus 3, F-dur symfonien, er et arbeide der har vakt opmerksomhet utenfor Norges grænser. Den mest yndede av hans instrumental-kompositioner er dog den skjønne violinromance, som gjennem sin melodirigdom holder interessen fangen fra først til sidst. Av orkesterverker av mindre omfang har han skrevet den stemningsfulde idyl „Midtsommeraften." Sit talent viser han dog fremfor alt i sit siste verk, violinkonserten i A-mol. Andre verker er strykekvartet opus 1, Klaverstykker opus 2 (bagateller), Sange med klaver, opus 5, Mandskor, opus 6, de vakre noveller for klaver, hvorav „Forladt" maa fremhæves. Novellerne maa vel nærmest henregnes til mellemperioden. Han har skrevet fire større vokalverker med orkester: opus 14 „Til Fædrelandet" for blandet kor og orkester, opus 15, Sangerfestkantate, opus 16 og 19, de tre sidste for mandskor og orkester. Ovenfor er nævnt at der er nationale klange i Holters musik. Han har ogsaa paa andet vis set sin opgave fra nationalt synspunkt. Ved internationale musikstevner har han ved flere leiligheter været den ledende repræsentant for Norge, likesom det skyldtes Holter at musikfesten ved vort lands hundreaarsfest i 1914 kom istand. Som organisator, lærer, komponist har Iver Holter utfoldet en virksomhet som kan tjene til eksempel for hans landsmænd og som har gjort hans land ære.

Edvard Sylou-Kreutz.

MUSIKFORENINGEN

indtar en fremtrædende plads blandt vore musikinstitutioner. Den opstaar netop som blomstringstiden indtræder i norsk musik, og den evnet at formidle en flerhet av de vigtigste musikbegivenheter i sin — efter vore forhold — lange levetid. Omtrent alle vore fremragende komponister har faat sin daab der, og meget faa av vore bedste eksekutører savnes paa dens programmer. For dens eksistens og trivsel har en række djerve musikvenner ofret tid, sved og penge, og det er med vemod man maa konstatere at den ikke er mere.

De forløpere som forberedte jordbunden for musikforeningen, er „Lyceet" av 1810, „Det filharmoniske selskab" av 1846, Conradis og Kjerulfs abonnementskonserter samt Winter-Hjelms og Griegs konserter i 60-aarene.

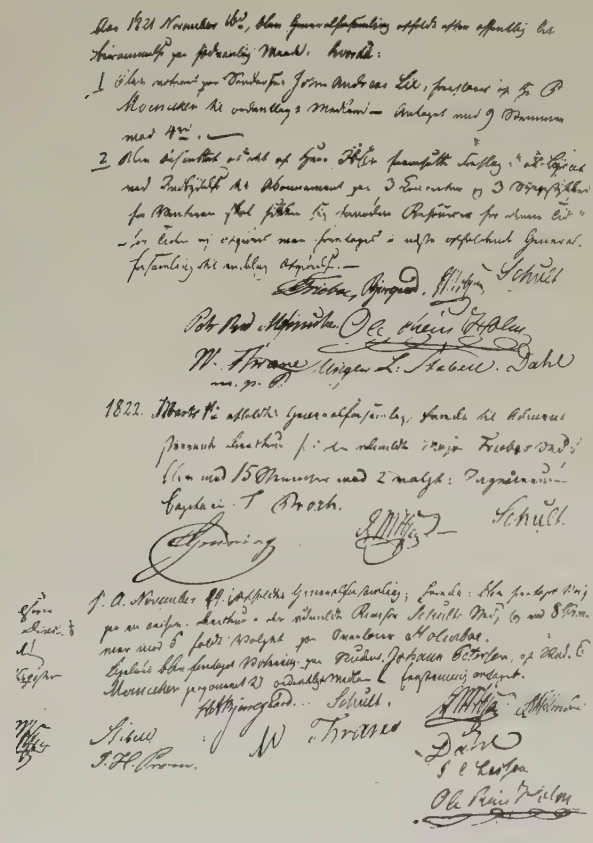
Lyceet, som igjen er en fortsættelse av de i bind I s. 48 omtalte „Concerter", var et privat selskap. Conradi anfører 1809 som stiftelsesaar; men en senere funden protokol siger „20. october 1810". Her ser vi ogsaa navnene paa stifterne, tidens mest musikalske nordmænd, folk som Paul Thrane, Lars Roverud, D. Thrane, F. C. Groth, Falbe, L. M. Ibsen, Grimseth, Johannes Thrane, Waldemar Thrane. Selskapet utfoldet særlig de første aar en meget respektabel virksomhet (1815 opførtes bl. a. Mozarts „Bortførelsen fra Seraillet"), saa sent som 1828 sees det at ha hat mindst 200 medlemmer. I instrumentfortegnelsen finder vi 1822 to oboer og to fagotter; de har altsaa dengang hat de træblæsere som det femti aar senere var saa vanskelig at faa besat. Protokollen slutter med 1835, og 1838 opløstes „Det musicalske Lyceum".

I 1846 optræder dets efterfølger „Det filharmoniske Selskab", hvis love uttrykkelig uttaler at „Musikere ex professo kunne ei blive Medlemmer". Alene som „betalte assistenter" kunde de faa adgang, og det forutsattes at ialfald to musikere blir medlemmer av styret — instruktøren og viceinstruktøren. „Udmærkede Tonekunstnere" kan „indbydes" og „Componister af erkjendt Dygtighed" bli æresmedlemmer, likesom reisende kunstnere indbydes til at overvære konserterne. Som man ser, et meget eksklusivt selskap.

Det var den fremragende cellist Gehrmann, som hadde ideen til denne forening. Han tænkte at ta fast bopæl her i landet. Hans inbydelse av 1846 uttaler de bedste forhaabninger: „— et Selskab, som naar det, hvorom jeg ikke nærer nogen Tvivl, bliver rigtigen organiseret og ledet, vil vinde Anerkjendelse ogsaa i Udlandet."

Der var en „Vokal-" og en „Instrumentalafdeling". Blandt navnene dette første aar finder vi atter de bedste musiknavne i hovedstaden: Garben, Thilesen, Lasson, Ingstad, student H. Kjerulf, J. D. Behrens, Just og L. M. Lindeman, G. Schjelderup, lektorerne Monrad og Faye,

hvorav den sidste trakterte baade fagot, violoncell og kontrabas, samt kunde delta i sangen. — Januar 1847 var der 219 medlemmer, orkestret bestod av 16—18, koret av 70 damer og herrer. Man hadde øvelser 2 gange i uken i Hotel du Nord, hvor ogsaa konserterne blev git. Gehrmann dirigerte, Lindeman (viceinstruktøren) akkompagnerte. — Allerede februar 1847 gaves bl. a. en Beethovensymfoni (nr. 1), en maaned senere en Haydnsymfoni og i april bl. a. nogen kor av „Trylleføiten". — Høsten samme aar forlot Gehrmann byen, og *Reissiger* overtok ledelsen. Vi ser nu verker som Haydns „Skabelsen" paa programmene. 1. del blev git i november og før jul de to andre dele; kor av „Fidelio" (Beethoven), „Te Deum" av Haydn, Mozarts C-dursymfoni blev desuten fremført. Ogsaa under *Arnold*, som aaret efter overtok dirigentstaven, ser vi gode programmer, og i det hele har selskapet gjort sit ytterste. Underlig virker derfor protokollens meddelelse om en masseuttrædelse av selskapet høsten 1848. Det kunde allikevel fortsætte, rigtignok med vekslende held.



Et blad av Lyceets protokol.

Svakheten var den skrøpelige strykebesætning.

Med Conradis og Kjerulfs „Abonnementskonserter" (se I bind s. 219) fik man først høre hvordan et orkester skal *klinge*. Conradi var jo en finere musiker end sine forgjængere, og gjennem en god strykerbesætning (bl. a. 8 første- og 8 anden violiner) gav han publikum det første virkelige indtryk av en Mozart- eller Beethovensymfonis rikdom. Fra 1858 hadde man igjen bare det filharmoniske selskap. Og da Winter-Hjelm, som før omtalt, fik drevet dette ut i offentligheten, indtræder den næste fase i vor orkesterhistorie. 1867 opløstes „Det filarmoniske[1]) Selskab", men orkestret fortsætter under Winter-Hjelms og Griegs „Abonnementskonserter". Det hele blev dog usikkert naar ingen forening kunde støtte, hvor udmerket end præstationerne var.

Saa finder vi i Kristianiaaviserne 14. oktober 1871 følgende:

Indbydelse.

Idet vi gaar ud fra Ønskeligheden af en Forening i Hovedstaden, hvori der, uafhængig af Døgnet kunde blive fredet om Tonekunsten, tillader vi os at ind-

[1]) Navnet skrives forskjellig. Sekretæren Monrad bruker „filarmonisk".

byde Medborgere til at indtræde i en *„Musikforening"*, der vil være at betragte som en Fortsættelse af Det filharmoniske Selskab og nærmest af de i senere Aar givne Abonnementskonserter.

Vi overtager indtil videre Musikforeningens Bestyrelse. Medundertegnede Edvard Grieg overtager den musikalske Ledelse.

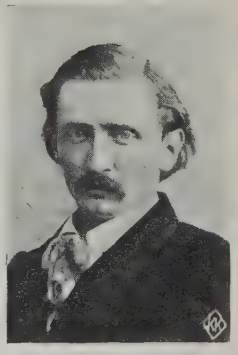
Antallet af Konserter, der agtes givne i den store Logesal, er i Løbet af Vinteren bestemt til 4, og Kontingenten bliver $1^1/_2$ Spd. for alle 4. Abonnements-Lister er nedlagt hos DHrr. Musikhandlere.

Kristiania d. 11te October 1871

Edvard Grieg, Musiker. Karl Hals, Pianofortefabrikant. Tho. Joh. Heftye, Konsul. Lasson, Høiesteretsjustitiarius. Ludv. M. Lindeman, Organist.

M. J. Monrad, Professor. J. Nicolaysen, Professor. Th. Schiøtt, Brigadelæge.»

Blandt de anbefalende artikler i pressen kan henvises til Morgenbladets av 19. samme maaned, hvor der efter litt historik om „det mere dillettantmæssige Lycæum" og dets avløser „det filharmoniske Selskab, der vistnok i sin Tid havde alle Betingelser for at udøve en gavnlig Indflydelse —" pekes paa at nu da Edvard Griegs abonnementskonserter har forberedt jordbunden, er tiden inde til at danne en forening, hvis betydning ikke mindst blir at søke deri at den vil være en „Regulator med Hensyn til Invasjonen af tvivlsomme fremmede Solister".



Winter-Hjelm.
(ungdomsbillede).

Dagen før har aviserne meddelt at budgettet for vinteren er vedtat av styret. Man gjør regning paa en indtægt av 900 à 1000 Spd. og en utgift av 7—800 Spd. (derav 300 til lokale, lys, brænde o. s. v., 350 til orkester, assistanse, noteskriving). Det oplyses at Karl Hals som tidligere ved abonnementskonserternes korprøver, vil fortsætte med at gi gratis lokale.

18. november sees derpaa første avertissement fra den konstituerte forening:

„Musikforeningen.

Medlemmer kan hos DHrr. Musikhandlere tegne sig til d. 30te November Kl. 12 Middag. Kontingenten for 4 Koncerter er 1 Spd. 60 Sk. Hos Hr. Warmuth er der for Medlemmer Adgang til at sikre sig Nummer-Pladse."

Korprøverne var imidlertid i gang allerede fjorten dage før, og alt forberedtes med største iver til første konsert som skulde gives 2. december. Paa det gamle program fra denne første konsert stod et rids av Logesalen med nummerpladsene. Den var, som man ser, omtrent som den nu efter ombygningen er, naar undtages at der var galleriplads ogsaa over orkestret.

Programmet for den mindeværdige første konsert 2. december var, som billedet viser:

Beethoven: Symfoni (No. 2, D-Dur) for orkester.
Händel: Koncert (G-Moll) for Strygeorkester (1ste Gang).

Gade: „Elverskud", Ballade for Soli, Kor og Orkester. (Solopartierne udføres af Frøken Olefine Moe, Fru Nina Grieg og Hr. H. Brun).

„For Medlemmer de *graa* Billetter. Billetter à 60 Sk. (for Ikke-medlemmer) faaes hos DHrr. Musikhandlere samt ved Indgangen."

Det orkester som var opsat, bestod av Christiania Theaters orkesterpersonale forsterket med andre musikere og en række dygtige amatører, og var paa omtrent 60 mand. Det blandede kor tællet henved 150 stemmer.

Program

til

det philharmoniske Selskabs

Iste Concert 1867.

1. **Mozart,** Ouverture til Tryllefløiten.
2. **Gounod,** Chant d'automne } foredrages af Fröken
   Kjerulf, „Lokkende Toner" } **Mathilde Andersen.**
3. **Lindner,** Concert for Violoncel, foredrages af Hr. **Hans Nielsen.**
4. **Gluck,** Ouverture til Iphigenia i Aulis.

---

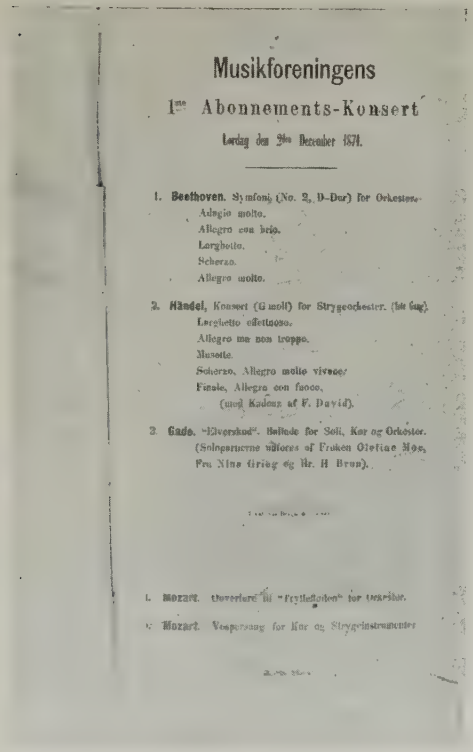
5. **Beethoven,** Symphoni No. 5, C Moll.

Konserten samlet fuldt hus og blev meget vellykket. „Aftenbladets" kritiker fastslaar at „de store Forventninger, hvormed man havde imødeseet den første af den Række Koncerter, som vi haabe i en lang Aarrække vil formaa at give vort musikalske Liv et hidtil ukjendt Opsving og Udvikling paa solid kunstnerisk Grund, bleve fuldt ud opfyldte". Han uttaler ogsaa det haab at „den overordentlige Interesse, Foreningens Virksomhed har vakt blandt alle dem i vor Hovedstad der formaa med sit Instrument eller sin Stemme at lægge en Skjærv til det samlede Foretagende, ikke et Øieblik vil kjølnes". Saa roser han Griegs „Energi, Kraft og overlegne Samholdsevne", og mener i programvalget at se en borgen for at foreningen vil følge det princip at verkerne vil bli git fuldt og helt, ikke i løsrevne stumper, det „man har Lov til at fordre af en Hovedstads aarlige Abonnementskoncerter". Den grundige kritik gjennemgaar kort, men træffende verkerne og uttaler sig begeistret om utførelsen. Han undrer sig over at applausen ikke var livligere end den var; „men det er, som om vort Publikum var kommet rent af Vane med at klappe til andet end Solonumere".

Programmet maa jo siges at være valgt med sans for hvad der var samtidig gedigent og anslaaende. Faa verker har vundet slik popularitet i vort land som slutningsnumret, det lyrisk-romantiske Elverskud. Men ikke engang dette stemningsmættede arbeide kunde, merkværdig nok, holde hele publikum paa

plads. En hel del brøt op under slutningsnumret. Av de biske utfald vi læser i pressen, forekommer os Morgenblads-kritikerens kraftigst:

„— endel af Publikum finder det passende — — midt under Slutningsnumeret at bryde op og med uundgaaelig Støi og Uro i Salen ganske ugenert søge ud til sit Reisetøi. De der ikke



Musikforeningens

1ste Abonnements-Konsert

Lørdag den 2den December 1871.

1. **Beethoven.** Symfoni (No. 2, D-Dur) for Orkester.
Adagio molto.
Allegro con brio.
Larghetto.
Scherzo.
Allegro molto.

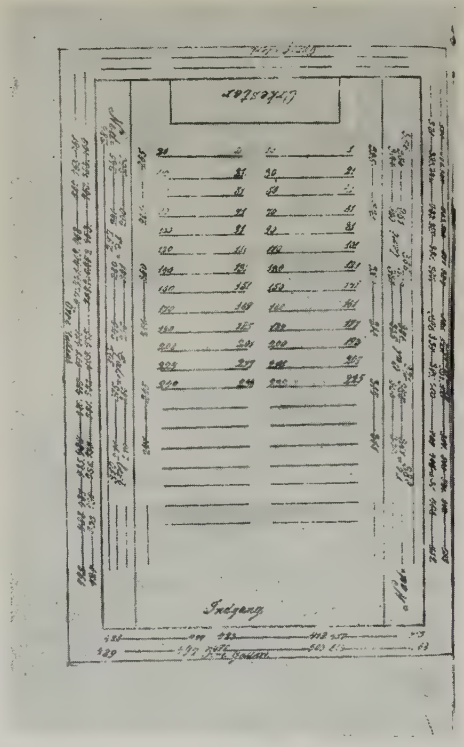
2. **Händel,** Koncert (G moll) for Strygeorkester. (1ste Gang).
Larghetto affettuoso.
Allegro ma non troppo.
Musette.
Scherzo. Allegro molto vivace.
Finale, Allegro con fuoco.
(med Kadenz af F. David).

3. **Gade.** "Elverskud". Ballade for Soli, Kor og Orkester.
(Solopartierne udføres af Fröken Olefine Moe,
Fru Nina Grieg og Hr. H Brun).

4. **Mozart.** Ouverture til "Tryllefløiten" for Strygere.

5. **Mozart.** Vespersang for Kor og Strygeinstrumenter

Musikforeningens 1. program.



Rids av Logesalen.

er musikalske nok til at ville høre et Numer tilende, faar finde sig i at vise baade de ved Koncerterne Medvirkende og det øvrige Publikum den Opmærksomhed at gaa før Slutningsnumeret begynder, — en Opmærksomhed, der i Virkeligheden heller ikke kan koste dem noget, da Musiken jo maa være dem ligegyldig."

Denne „Uskik" var dog mer undskyldelig dengang, da man ingen garderobe hadde. Men den har holdt sig godt i vor hovedstad siden.

Ved anden konsert, 16. december, gjentoges Elverskud, fordi den paatænkte solist, professor Wilhelmj — den berømte violinist — i sidste øieblik sendte atterbud. Forøvrig bød programmet paa 2 verker av J. P. E. Hartman, Indled-

ning til balletten „Valkyrien" for stort orkester, og „Zigeunersang af Goethes Götz von Berlichingen" for altsolo, kor og orkester, begge to nyheter for vort publikum, endvidere ouverturen til Mozarts „Tryllefløiten" og samme komponists Vespersang for kor og strykere. Fru *Griegs* soloer var i hendes forfald overtat av frk. Hilda *Holmsen*. Ogsaa denne anden konsert slo i høi grad an.

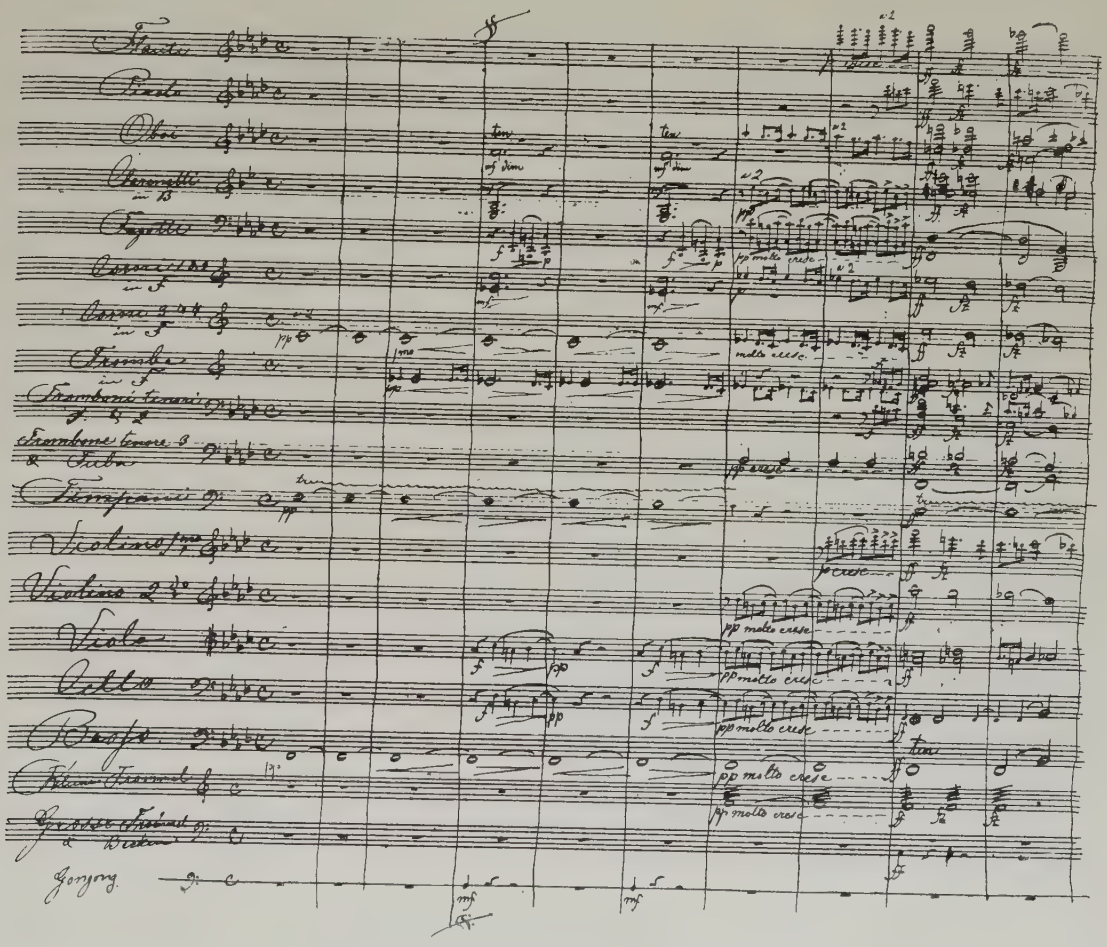
Ungdomsbillede av Grieg.

Tredje konsert 24. februar 1872 blev av en noget anden karakter end de foregaaende, fordi den ikke bød paa orkesterverker. Ellers var den interessant nok med sine korverker av Søderman (Ternernes Sang og Bryllupsvise), Lindblad (Om Vinterquäll) og *Johan Selmer* (To folkeviser: Dalvise og Roselil). Av norske komponister kommer her desuten H. Kjerulf („2 Albumblade" og „Skizze") og Edmund *Neupert* (2 Koncert-Etuder), — frk. Agathe *Backer* er deres udmerkede tolker. Sammen med *Bøhn*, *Ursin* og *Nielsen* spiller hun desuten Schumanns kvartet Es-dur. Aftenens sangsolister er frk. Gina *Sandberg*, fru *Grieg* og hr. *Thoresen*. Huset var fuldt. Og kritikken er bare skuffet over at hensynet til kassen har staat i veien for anvendelse av orkestret denne gang, ellers er alle meget fornøiet. Den unge komponist Joh. Selmer roses for sin evne til at „give Melodien Relief".

Sæsongens slutningskonsert 4. mai bød til gjengjæld paa bare store nummer med orkester, nemlig Johan Svendsens „Sigurd Slembe, symfonisk indledning for orkester til B. Bjørnsons drama" (1ste gang) og Mozarts „Requiem" for soli, kor og orkester. Det første verk mener Aftenbladets kritiker „for mange blev en lukket Bog — — den slags Musik kan ved en første Gangs Opførelse neppe helt og ret opfattes." Aftenpostens recensent finder at „Kompositionens Aand ikke er kongruent med den Aand, der hviler over Bjørnsons Sigurd Slembe" — — savner ogsaa den „norske Duft, der netop er fremhævet som et særkjende ved andre af Svendsens Arbeider," finder kompositionens tanke uklar, men roser den brede klangfylde og den fortræffelige instrumentation. Desto mer begeistret er alle over Mozarts verk, og sikkerheten i utførelsen viser at den art musik ikke „ligger over vore Kræfter," tilføier en kritiker med stolthet. Der uttales derfor det bedste haap for Musikforeningens videre bestaaen; dens „Fremtid er sikret, selvfølgelig under Forudsætning af at Grieg fremdeles ved sin Personlighed vil støtte Sagen."

Requiem gjentoges søndag eftermiddag i fæstningens gymnastiksal, og dermed var sæsongens arbeide slut.

Alle hadde grund til at være glad over det aaret hadde bragt. I motsætning til filharmonikernes og abonnementskonserternes litt brogede program med

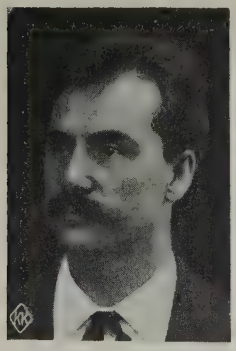


Johan Svendsens noteskrift.
Av „Sørgemarsch i anledning av Carl den 15. død."

dets blanding av soloer og en smule orkester, var der ialfald paa de tre av konserterne git større instrumental- og korverker, og næsten altsammen var nyt; alene Vespersangen var kjendt fra Griegs tidligere foretagende.

Like god er planen for anden sæsong. Naar undtages en enkelt av kon-

serterne, er der altid orkesterstykker eller større korsaker som bydes; Beethovens femte symfoni, og Es-dur-klaverkonserten, Gades fjerde symfoni, Händels „Authems," A. Windings „Nordisk ouverture" (1. gang), Svendsens Violinkonsert, Griegs „Foran Sydens kloster" (begge 1. gang), og endelig det mægtige verk Mendelssohns „Elias" (første del), — et svært arbeide for den unge forening paa en sæsong. Litt gjentagelse blev der, som rimelig er; saaledes gaves Griegs korverk to gange, og Händels G-moll konsert blev tat op igjen fra forrige aar, likesom tredje konsert (kammermusik) gav kor og orkester og kasse pusterum. Men aaret var allikevel rikt paa musikalsk utbytte.



Ungdomsbillede av Johan Svendsen.

Edmund Neupert assisterte paa to av konserterne, og hans mægtige spil gjorde særlig i Beethoven sterkt indtryk. „Han er en af de faa, hvem det er givet at trænge ind i det hemmelighedsfulde Dyb i Kompositionen," heter det. Hans „Storhed udtalte sig i en indre Begrændsning under Udførelsen af det Enkelte kun forat kunne vise Enheden i Mangfoldigheden — — fremvise et eneste klart og ophøiet Billede af Komponistens ene store Tanke, der gjennemgaaende behersker det Enkelte, og som først finder sit fulde Udtryk i Kompositionens Totalitet," fortsætter kritikeren -- med vendinger som det maa ha frydet filosofen Monrads hjerte at læse.

Den unge norske komposition hadde flere verker paa programmerne, Nordraaks Scene av Sigurd Slembe for mandskor, Neuperts konsertetuder, Griegs „Foran Sydens Kloster" og Svendsens Violinkonsert, de to sidste fik sin førsteoptørelse. Svendsen ledet selv sit verk, og efter kritikken „paa genial maade." Violinkonserten prises i høie toner, den viser at han fremdeles hævder „den Plads der forlængst i Udlandet er anvist ham blandt Nutidens største Orkesterkomponister."

Svendsens straalende tilsynekomst var det som skapte den plan som for næste aars norske musik skulde bli saa betydningsfuld: at knytte begge storheterne til Musikforeningen og skaffe dem arbeide nok ved en lang række konserter.

En meddelelse i aviserne for 26. november 1873 lyder saa:

„Ved Sammenskud er tilveiebragt en Garanti, stor 2000 Spd.,[1]) for Afholdelse i Vinter af en Række Koncerter, sandsynlig 16. Til hver af Musikforeningens 4 ordinære Vokal- og Instrumental-Koncerter for Orkestermusik, Soloer og Kammermusik. Koncerterne ledes af D'Hrr. Grieg og Svendsen.

[1]) Det var (senere oberstløitnant) *Alexius Ræder* og prof. *J. Nicolaysen* som samlet disse penger.

Først vil blive indbudt til Abonnement paa 4 Koncerter, nemlig 1ste Musikforeningens Koncert og 3 nye Koncerter. Musikforeningens Medlemmer som ifølge Foreningens Love have Krav paa sine 4 Vokal- og Instrumental-Koncerter, samt sine i f. A. optagne Nummerpladse, ville skriftlig blive forespurgte, om de tillige ønske at abonnere paa de 4 nye Koncerter Nr. 1, 2 og 3, der agtes givne i December og Januar.

Derpaa vil almindelig Indbydelse til Abonnement udgaa."

Det var altsaa efter vore forhold vældige planer som var oppe, og selv om de ikke fuldt ut blev virkeliggjort, kom dog aaret til at bli meget rikt. Det bød nemlig paa hele 11 konserter, hvorav 3 var kammermusiksoiréer, 5 orkesterkonserter — samtlige ledet av Svendsen — og 3 kor- orkesterkonserter under Griegs anførsel. De to anførere synes at ha delt arbeidet og laurbærene likt. Svendsens ypperlige evner som orkestermand førte dog ham en smule i forgrunden. Kritikken fremhæver stadig hans eminente ledelse. Til gjengjæld har Griegs programmer med korverker til orkester slaat vel saa godt an i publikum. Som instruktører har de to ikke gjort samme lykke ialfald i orkestret. Svendsen var jo den avgjort overlegne, enevoldsherskeren, mot hvem ingen turde kny, og han var dertil saa rund og elskværdig at alle sammenstøt blev undgaat; Grieg derimot var mere kantet, og hans fællesprøver med kor og orkester kunde stundom gjøre de lite disciplinerte musikere utaalmodige, saa meget mer som Grieg stundom hadde den uvane at ta op igjen hele avsnit uten at forklare hvilke detaljfeil der var gjort. Paa en av prøverne til „Paradiset og Perien" kom bægeret til at flyte over, og da Grieg efter uavladelige gjentagelser tilslut sa: „Ja, saa tar vi det hele om igjen endnu engang," svarte førsteviolinen Fredrik Ursin: „Ja, la os det!" og strøk op med en rask feier for solo fele. Alle lo, Grieg bukket: „Ja ja, tak for idag!" Og stormen gled over.

En opregning av de vigtigste verker som fremførtes dette mindeværdige aar, kan ha sin interesse.

Av *Bach:* D-moll-konserten, av *Mozart*: Es-dur konserten for 2 pianoer med orkester, av *Beethoven;* 4. og 7. symfoni, av *Schubert:* C-dur symfonien; serenade for kvindekor og orkester, av *Schumann*: A-moll konserten, „Paradiset og Perien", av *Chopin:* E-moll konserten, av *Mendelssohn,* en pianokonsert og ouverturen til Sommernatsdrømmen, av *Liszt:* Tasso, av *Gade:* En symfoni, „Agnete og Havfruerne" for kor og orkester, av *Wagner:* Utdrag av Lohengrin, Tannhäuser-ouverturen. Dertil *Brahms'* sekstet, *Schuberts* D-moll kvartet, *Beethovens* C-moll kvartet, Kreutzer-sonaten o. s. v.

Av norske verker er merkelig nok bare ett for orkester, nemlig *Joh. Selmers* „Scène funèbre", og en enkelt Kjerulf-avdeling paa sidste konsert repræsenterer forøvrig norsk komposition! Sandsynligvis har de 5 planlagte, men ikke realiserbare konserter indeholdt norske arbeider. Men dette fraregnet var aaret unegtelig forbløffende rikt paa musik, og overordentlig avvekslende. Blandt solisterne noterer vi os blandt pianisterne frkne. *Backer* og *Lie, Edmund Neupert,* samt et nyt navn frk. *Goplen,* av strykere er særlig kvartettens leder Gudbrand Bøhn

i ilden — han synes i dette aar at ha sin glansperiode. En fremmed kunstner, fru Fredrika Stenhammar fra Stockholm, sang „Perien". Fortræffelige norske sangkunstnere var fru *Grieg* og hr. *Brun*. Og ved sidste konsert optraadte den straalende aabenbaring i norsk sangkunst, frk. *Amunda Kolderup*. Endvidere medvirket dirigenterne; Grieg akkompagnerte og Svendsen optraadte hele 4 gange i kvartetensemblet som bratschist.

Hvordan mottok saa publikum og presse denne efter norske forhold overvældende mængde „ny" orkestermusik? Det viste sig snart at Norge var modent for symfonien. „Den kjedelige musik" blev under Svendsens scepter populær, som A. Grønvold træffende bemerker i „Norske Musikere." „Man ikke bare hørte den, men hørte den gjerne og forlangte den." Og pressen viste sin interesse ved at gi orienteringsartikler ved enkelte leiligheter (f. eks. da „Tasso" skulde frem), likesom kritikken, ofte meget træffende, karakteriserer verket, og gjennemgaaende er vaaken for det prægtige som bydes.

Om Lohengrin-utdraget heter det saaledes — bare med en litt uvant vending: — „Dette er vistnok det bedste Indlæg til Fordel for Fremtidsmusikken, der har været hørt hos os", og om Tasso er der bare én mening, at verket var storslagent, samtidig med at der filosoferes ganske underholdende om „program-musikken". Endog Brahms's sekstet blir sterkt paaskjønnet, dens „herlige og interessante musikalske Tanker" fremhæves; der bare klages over dens „Mangel paa musikalsk Fasthed og Ro i Motivernes Udvikling og deraf flydende Mangel paa indre Enhed og Klarhed", en feil som er karakteristisk for „Fremtidsmusiken." Alene Selmers „Scène funèbre" staar man fremmed overfor. Komponisten er „betydelig uklar," heter det hos en, mens en anden fastslaar at dette verk „trods den paa programmet meddelte udførlige Forklaring neppe i sin Helhed fulgtes med almindelig Forstaaelse."

Den eneste disharmoni mellem forening og publikum bestod i at mange var misfornøiede med at konserterne imellem blev holdt søndag kl. $12^1/_2$ istedenfor lørdagkveldene. En indsender paatalte denne konserttid som „ikke ganske stemmende med Sømmelighedsfølelsen." Og da musikforeningens styre svarte at det bare paa søndagene var mulig at opdrive det fornødne orkester, bemerket indsenderen at det ikke var „gyldig Grund til at forlægge Koncerterne til Søndag," at „hr. Grieg ønsker at faa et par Violiner med fra Møllergadens Theater." Grunden var gyldig nok; men konserterne blev senere i sæsongen lagt til lørdag aften kl. $6^1/_2$ som før, eller til søndag eftermiddag.

En eneste gang møter man — netop i samme grætne indsenders artikkel — kritik over konserternes antal.

„Der er Grund til at tro at denne Interesse af mange Grunde vil slappes, naar man faar saa meget for meget af det Gode. Hverken Ens Tid eller Pung tillader at holde ud, Man ser saaledes at Musikforeningen ved at opsætte saa mange Koncerter arbeider netop imod sit Øiemed, som er at vedligeholde og fæstne den vaagnende musikalske Interesse."

Trods pressens interesserte paamindelser blev aaret økonomisk betragtet ikke som paaregnet. Bare tre av konserterne har samlet fuldt hus. Og efter

dette elleve-konserters aar kommer da som rimelig kan være nogen magre. 1874—77 bød tilsammen paa bare 10 konserter, som alle, undtagen den sidste, blev ledet av Joh. Svendsen. Av Beethoven-symfonier fremførtes nr. 6 (Pastorale), nr. 3 (Eroica) og desuten pianokonserterne G-dur og C-moll, samt violinromancen med orkester. Mozart var repræsentert med G-moll symfonien og D-moll pianokonserten. Av nyere ting er ikke stort andet at nævne end *Selmers* „La Captive," — som da ogsaa i kritikken betegnes som „temmelig søgt." Forøvrig er det mest gjentagelser av før spilte ting, og disse 3 sæsonger betegner en bølgedal i foreningens historie. Naar undtages *Lammers*, har heller ikke solisterne nogen særlig interesse. Byens musikere og amatører synes ikke at ha hat samme kjærlighet til foreningen som før. Ihvertfald paataler Aftenpost-kritikeren 22. november 75 under omtalen av Tannhäuser-ouverturen (som forøvrig begeistret skildres) at ikke flere violiner var med:

„Det undrer os at vi ikke i Musikforeningens Orkester ser Musikere, om hvem man turde antage at de skulde være interesserede af at deltage i den „eneste" Anledning man har til at opføre god musik."

Svendsen har vistnok i det hele hat vanskelige forhold at arbeide under disse aar. Da Eroica-symfonien skulde op i 76, maatte flere av de spillende paa konsertaftenen overta sit parti uten prøve, fordi et par medlemmer av Zogbaums kapel samme dag pludselig reiste og lot dirigenten i stikken.

Zogbaum-kapellet reiste fra prøven, fordi deres honorarforlangende ikke blev indvilget. Det var flinke folk, hvorav senere flere blev konsertmestere ved tyske scener, og deres fravær var selvsagt ytterst følelig. Svendsen var hvit av raseri, og hændelsen tok slik paa ham at han efter prøven spyttet blod. Der blev saa i en fart ominstrumentert, saa man klarte sig med den bestand som var. Svendsen var jo ellers vant til at klare sig i en snever vending. Engang fik han paa konsertdagen rede paa at oboisten negtet at spille. Svendsen gik da til Warmuth, som skaffet ham en klarinettist, og ikke mange merket at der var noget om at gjøre.

Morgenblads-kritikeren slutter sin melding med at den hyldest Svendsen fik „var vel fortjent, især naar man baade tager Hensyn til Orkestrets Præstationer og derhos til den Udholdenhed, Energi og Møie der skal til for under vore nuværende Forhold at faa et ordentlig Orkester sammenarbeidet." Alene sidste konsert, 11. mars, som lededes av Grieg, hadde interessantere *kor*saker paa programmet. Det var ogsaa den eneste konsert som var „besøgt til trængsel." Svendsen har neppe hat det rette grep paa at behandle kor.

Ungdomsbillede av Ole Olsen.

Ved en av konserterne i 1875 optræder som akkompagnatør „en ganske ung Mand med et godt Anslag. — — Han skal være fra en af Landets nordligste Byer, og er kommen for at uddanne sig videre i den Kunst, hvor han tidligt

har lagt megen Begavelse for Dagen". Det er Musikforeningens næste dirigent, *Ole Olsen*, som i „Aftenposten" introduceres paa denne maate. Allerede en maaned senere fremfører „den unge mand" selv et orkesterarbeide, som mottokes velvillig: „et smukt Talent, der synes sterkt paavirket af den Wagnerske Retning."

Fra 1877—80 ledet Ole Olsen Musikforeningen. Første sæsong gaves beskedent bare to konserter, de to næste de vanlige fire. Foruten gjenoptagelse av ældre saker, Beethovens 5. symfoni m. m., bragte programmene interessante nyheter,

som to verker av Berlioz-Ouverturen til „Benvenuto Cellini" og episoder av „Damnation de Faust", Saint-Saëns „Danse macabre", Glinkas ouverture til „Livet for Czaren", Lange-Müllers suite „I Alhambra" og *Ole Olsens* G-dur-symfoni. Hele fire av konserterne var ofret kammermusikken, og paa en av disse møter vi *Christian Sindings* navn; hans F-moll-sonate for piano fremførtes i mars 1879. Ogsaa korverker blev git, saaledes Hallén's „Traumkönig und sein Lieb" (solo, kor og orkester), *O. A. Grøndahls* „Foran Sydens Kloster". Blandt solisterne ser vi nu atter fruerne Backer-Grøndahl og Erika Nissen; av nye navne kan merkes sangerinderne frk. *Basilier* og *Ingeborg Pettersen* og violinistinden frk. *Caroline Müller*.

Ole Olsen høstet megen anerkjendelse for sit arbeide. Han faar en kompliment av en kritiker for sin interesse for nye kompositioner; men det tilføies igjen, at der er „Vanskeligheder at kjæmpe med for en Dirigent for Musikforeningen under vore Forhold". Han fik smukke avskedsord da han i 1880 forlot Norge for videre studiers skyld.

Saa kom Johan Svendsen tilbake, og det med ny energi og nye kræfter. Atter en ny blomstring for foreningen! I de tre aar, 1880—83, blev der git hele 21 konserter, og deriblandt kjæmpeverker som Beethovens 9. symfoni. Lammers's kor assisterte og gjorde sine saker fortræffelig. Solistpartierne utførtes av fruerne Hildur Schirmer og Sofie Bonnevie, og herrerne H. Brun og Lammers, og verket gjorde et mægtig indtryk. Beethoven var i det hele sterkt fremme disse aar. Av symfonierne spiltes forøvrig 7., 6., 3. og 2., desuten gaves korfantasien og Es-durkonserten. Av første gangs fremførelser kan desuten noteres Schuberts H-mollsymfoni, Mendelssohns Walpurgisnacht, Berlioz' Romersk Karneval, Saint-Saëns' Rouet d' Omphale og Suite algerienne, Borodins Karavanmarsj, Södermanns Tannhäuserballade, Henriques's Akvareller, og av norske orkesterverker *Holters* Norsk Midtsommeraften, *Ellings* Serenade og Svendsens violinromance med orkester. Endvidere blev Griegs G-moll-kvartet, Sindings pianokvartet, Svendsens oktet, fru *Grøndahls* Konsert-Etude fremført og Griegs Vinje-sange sunget.

Solisterne tæller vore bedste navne; vi møter igjen fruerne Grøndahl og

Nissen, Edmund Neupert. Av nye navn ser vi pianisten *Westye Waaler*, violinistinden fru *Schøning* og sangeren *W. Kloed.*

Det var et tungt slag for Musikforeningen og norsk musik i det hele at Johan Svendsen i 1883 forlot Norge og blev kapelmester ved Det kgl. Theater i Kjøbenhavn. Avskedskonserten 7. april viste ham hvor han var skattet og elsket, og hvor han syntes uundværlig.

Ungdomsbillede av Selmer.

Allikevel skulde Musikforeningen de følgende 3 aar under *Johan Selmers* ægide opleve at blomstringen stod ved fuld kraft. Hele 19 konserter blev git, og de bød paa programmer av den høieste interesse, en række prægtige orkester- og kor-verker. Selmer har i endnu sterkere grad end sin forgjænger holdt instrumentisterne i virksomhet. *Beethoven-symfoniernes* tal forøkes med den 8., og hele rækken er altsaa dermed git i Musikforeningen.

Særlig imponerende er programmet for 15. mars 1884, da alle nummer blev git for første gang! Det var Schumanns musik til Byrons „Manfred" og hans „Requiem für Mignon" (begge for orkester, soli og kor), og dertil Liszt's „Les Préludes" for orkester.

En anden stor begivenhet falder ogsaa i dette tidsrum, nemlig *Bach*-festen 21. mars 1885. Naar undtages at man til utfylding av programmet hadde sat op Rubinsteins pianokonsert d-moll, 1. sats, var aftenen meget stilfuld. Bachs verker var ganske fyldig repræsentert: Violin-ciaconnen (spillet av Sigwardt Bjerke), Bach-Liszts Fantasi og Orgelfuge i G-moll (fru Nissen), en kirkearie „Erbarme dich" (en amatør og Gudbr. Bøhn) samt slutnings- og indledningskorene av Matthæus-passionen — det var jo efter forholdene et udmerket utvalg av mesterens verker. Og dog gjorde de „lokale" forhold sig noksaa slemt gjældende. Man hadde jo ikke noget konsertorgel. Harmoniet som derfor tokes i bruk, blev temmelig tyndt i ensemblet, og opstillingen av det tredie kor paa galleriet over orkestret — se planen side 161 — splittet nok kræfterne endel. Desuten var korene altfor svake. En anmelder bemerker herom: „Den i vore musikalske Forhold mere indviede vil kjende til, hvilke Vanskeligheder det medfører — paa Grund af de mange Korforeninger, der splitter Kræfterne — for Musikforeningen at faa sit eget talrige, faste og af bare øvede Sangere bestaaende Kor —"

Av de mange prægtige nye verker vil man i disse aar finde Berlioz's Un-

garske Marsj, Wagners ouverture til „Mestersangerne", utdrag av „Flyvende Hollænder" m. v., Glinkas „Kamarinskaja", Saint-Saëns G-moll-pianokonsert og en hel række av Brahms's verker: To ungarske danse, „Schicksalslied", en sats av „Ein deutsches Requiem" og fire sange for damekor a capella. De norske verker er ogsaa talrike. Ved en enkelt anledning var hele programmet norsk, nemlig ved konserten 29. november 1884, da *Svendsens* 4. rhapsodi, *Ole Olsens* to rumænske sange (med orkester), *Holters* andante, *Sindings* sange (med piano) og *Selmers* „Nordisk Festtog" blev git. 24. oktober 1885 har vi en prægtig *Grieg*-avdeling med bl. a. „Bergljot" (fru *Gundersen*). Av større norske verker kan forøvrig nævnes *Selmers* „Hilsen til Nidaros" (kor og orkester) og *Sindings* „Til Molde". Erindrer vi saa, at ogsaa Beethovens 9. symfoni blev tat op igjen, forstaar vi at Selmer-perioden i Musikforeningen var i alle dele vellykket. Han roses da ogsaa stadig for sin energi og dygtighet. Og al den nye musik hans førerskap bragte Kristiania, maa ha bidrat sterkt til at forme publikums smak. Det var unegtelig en smule forskjel paa Kristiania som musikby i disse aar og dengang da de færreste kunde „begripe" en av Beethovens lettere symfonier. Det ser endog ut til at det væsentlig er den litt dristigere og nyere musik som har virket helt tiltalende paa sindene. I hvert fald er det ganske underlig at læse følgende i „Morgenbladet" for 15. december 1884:

„Haydns „Andante" med dens enkle naive Motiv, som er saa smukt og fint bearbeidet, blev som Beethovens Symfoni modtaget med levende Bifald. At Andanten maatte gives dacapo, viste at vort Konsertpublikum ikke er for blaseret til at kunne hengive sig til en ublandet Nydelse af en Komposition, der trods dens Enkelhed har et saa ægte klassisk Præg".

Hadde Svendsen stundom ærgrelser paa grund av at orkestermedlemmer forsvandt paa konsertaftenen, kunde det hænde at Selmer var fortvilet over at enkelte møtte frem. Ved en leilighet hadde en av blæserne drukket sig fuld og præsterte under symfonien rent makeløse improvisationer! En av kritikerne taler bl. a. om vedkommendes „selvforskyldte indisposition som ødelagde Dirigentens og Orkestrets forenede Bestræbelser for at give det smukke Værk en værdig Gjengivelse."

Men iøvrig har orkestret gjennemgaaende været mønsterværdig. En anmelder skriver efter en av konserterne meget træffende: „Vi tro til Slutning igjen særlig at burde fremhæve Orkestret for den udmærkede Maade hvorpaa det denne Aften, som tidligere mange Gange, har løst sin Opgave, og det saa meget mere som det hænder, at Kritiken ikke fyldigt nok fremhæver dets Fortjenester."

De solistnavne Selmer-perioden byr paa, er foruten de før nævnte (fru Nissen, fru Grøndahl, hr. Lammers, Bøhn o. s. v., som atter optræder) hr. *Alfred Paulsen*, frk. *Thekla Nathan*, frk. *Dedekam*, fru *Lona Gyldenkrone* (Gulowsen), hr. *Sigw. Bjerke*, *Ida Geelmuyden*, *Camilla*

Wiese, Hildur Schirmer og *Caroline Dometius*. *Grøndahls kor* assisterte med en avdeling av Brahms's „Requiem".

Med 1886 begynder et nyt avsnit av foreningens historie. Da tiltraadte den mand som fik hovedarbeidet i Musikforeningen, nemlig *Iver Holter*. Han virket i hele 25 aar. I denne tid skapes det faste konsertorkester i Kristiania, likesom antallet av førstegangs fremførelser blir overraskende stort. Holters virksomhet kan derfor ikke let overvurderes. Han kom med ungt mot fra Bergen, hvor han hadde vist sin duelighet baade som mandssangleder og orkesterdirigent, og det orkester han forefandt, var ikke særlig fremragende med hensyn til besætning. Hans første opgave maatte derfor bli at faa det fuldstændig utbygget. Men først i 1890 blev dette maal naadd.

Ungdomsbillede av Iver Holter.

Det var et ganske bra orkester Grieg begyndte med. Strykerne var velbesatte, med 10 første- og 10 anden-violiner, 6 bratscher, 4 celloer, 4 kontrabasser, og blandt disse strykere fandtes saa fremragende folk som Bøhn, Ursin, Hans Nielsen, Herwig, Weinholdt, E. Solberg, Martin Hansen, Zapffe og Karl Hansen. Træblæserne knep det jo med. Man hadde oftest 1 oboe, og saalænge tyskeren Grimm var med, var dette instrument ypperlig besat (han blev senere solo-oboist i Dresden); men det hændte jo man maatte bruke en c-klarinett istedenfor oboe. En dygtig oboist var H. C. Andersen (ogsaa kaldt „H-Cis-Andersen"). Fagotterne var det stundom temmelig vanskelig med. Man hadde Askim og Svendsen, senere Hagemann; men var disse optat, maatte der gripes til tenorbasun! Fløiterne og klarinetterne samt hornene var fortræffelige, dog hadde man vanskelig for at stille 4 horn helt til 1890-aarene. Og man hjalp sig da ved at supplere med 2 althorn. Valdhornblæserne var musikalske folk, men litt tunge i vendingen, saa Grieg i 5. symfoni taalmodig maatte vente paa deres indsats i første sats's andet tema. En udmerket natur-horn-blæser, svensken Johanson, var bare en gang imellem villig til at gi gjæsterolle i orkestret. Han foretrak at gaa rundt i gaardene og blæse solo!

Bare endel av disse spillende var musikere av fag. Man maatte regne med støtte av interesserte amatører. Mange av disse var ogsaa meget dygtige.

Det blev i længden umulig at klare sig med de forhaandenværende træblæsere. Altid maatte dirigenten gaa rundt paa kaféerne og tinge med dem for at faa dem med.

Holter foreslog at der skulde dannes et fast byorkester med tilskud av kommunen. Meningen var at der skulde være en kjerne paa ca. 33 musikere, som skulde danne det faste teaterorkester, og saa skulde man leie ekstrahjælp for Musikforeningens konserter. Det skulde være et *byens*, ikke et teatrets orkester. Og av denne grund blev det vanskelig at faa enkelte formaaende folks bistand. Kommunen kviet sig for at paata sig det økonomiske ansvar ved pensioner o. s. v., og planen blev desværre bare delvis virkelighet.

Orkestret kom til at bestaa av 4 første- og 4 anden-violiner, 3 bratscher, 3 celloer, 2 kontrabasser; av fløiter, oboer, klarinetter, fagotter, trompeter, horn hver 2; der var videre 3 basu-

ner samt slagverk. Tubaen maatte altsaa hver gang laanes. Gagerne blev fast normert, saa at musikerne ikke længer blev tilfældig gagert; deres løn blev utredet av teatret og byen i fællesskap, men musikerne blev altsaa ikke kommunale funktionærer.

Sommeren 1890 reiste da Holter til Leipzig og medbragte oboisten Sigismund, fagottisten Riefling og cellisten Nagel.

Da saa Nationalteatret blev bygget, utvidedes det faste orkester til 41 mand (flere var det ikke plads til; arkitekten hadde regnet for snaut, saa det paatænkte tal 45 maatte opgives) Kommunen gav fremdeles bidrag mot at teatret hvert aar avsatte penge til et pensionsfond.

Den første 10-aars-periode under Holter opviser en mængde verker som ikke før var hørt her: jeg nævner Schumanns 2., 3. og 4. symfoni og scener av Goethes „Faust", Saint-Saëns' 3. violinkonsert m. m., Bizets „Roma", Tschaikowsky's ouverture til „Romeo og Julie", Brahms's 3. symfoni, B-dur-konserten, og korverket Nänie, Bruckner's „Te deum", Berlioz's „Marche Funèbre" og „Menuet des Folles", Lalo's ouverture til „Le roi d'Ys", Aulin's violinkonsert og en række Wagner-numre: ouverturen til „Den flyvende Hollænder", „Lohengrin"-forspillet, indledningen til 3. akt av „Mestersangerne", fragmenter av „Valkyrien", „Ragnarok" og „Parsifal", „Sigfried"-idyllen, „Faust"-ouverturen. At fremføre „Parsifal"-fragmentet i 1887 altsaa før rekonstruktionen av orkestret var foretat, det var en bedrift. Musikerne var saa rørende begeistret for opgaven at det maatte gaa, trods de uhyre vanskeligheter. Fuldt saa glad var ikke Winter-Hjelm, som tidligere omtalt.

Av norske verker i denne tid fremførtes for første gang *Griegs:* „Om høsten", Scener av „Olav Trygvason", 2. „Peer Gynt"-suite og „Sigurd Jorsalfar"-musikken, *Svendsens* Festpolonaise og hans bearbeidelse av Wagners „Träume", *Selmers* „Nordens Aand", „La Captive", og „Karneval i Flandern", *Haarklous* Symfoni i B-dur, *Ole Olsens* ouverture til „Kong Erich", *Holters* F-dur-symfoni, „Götz von Berlichingen" og violinromance, *Sindings* Des-dur-konsert og D-moll-symfoni, *Ellings* A-dur-symfoni, *Borgstrøms* Kantate, Symfoni G-dur og ouverture til „Thora fra Rimol" samt *Alfred Andersen-Wingars* ouverture til „Hedda Gabler". En mængde anden musik blev ogsaa git, men jeg vil bare nævne at Beethoven-symfonierne (3. og 5.—9.) var meget hyppige, 9. fremførtes hele 3 gange.

Blandt solisterne sees foruten Lammers, fruerne Nissen, Grøndahl o. s. v., de nye navne *Johan Halvorsen, Gustav Lange, Ellen Nordgren* (fru Gulbranson), *Eva Sars* (fru Nansen), *Hildur Schirmer, Karl Johannessen, Sigrid Wolf, Ingeborg Exner, Jakoba Elling, Anna Winge, Martin Ursin, Gina Oselio, Martin Knutzen. Hildur Andersen, Wilh. Kloed,* fru *Mally Lammers, Ludv. Bergh, Rolf Hammer, Dagmar Walle-Hansen, Olefine Moe, Ingolf Schjøtt, Jens Berntsen.*

Holter indførte desuten som fast skik at fremragende utenlandske eksekutører blev engagert.

Som lokale blev fra oktober 1890 Tivolis Cirkus benyttet. Akustikken var

ikke helt god. Man fik saa oktober 1892 leiet Eldorado, og saa kom man igjen høsten 1894 tilbake til logen.

Salen var alt andet end brandsikker. Der var ingen Dør paa baksiden, og de to trapper paa forsiden mundet begge ut i salen; herfra kom man op paa galleriet. Blev det panik kunde man frygte for ulykker. Der blev da foreslaat at der skulde bygges særutganger til gallerierne, og at der skulde bli en bakdør, og ved at bygge over den store firkantede aapning over forhallen haapet man istedenfor 1200 at faa plads for 1400 mennesker. Men — da det hele arrangement var færdig, bestemte panik-komitéen at der ikke skulde tillates at ha bænker paa den overbyggede del, og at heller ingen sittepladser maatte findes i forhallen. Derved reducertes tilhørerantallet til 950!

Av næste 10-aars-periodes (1896—1906) orkester-verker kan merkes førstegangsfremførelsen av *Bach*'s D-dur og C-dur-suiter, *Astorga*'s „Stabat Mater", *Tartini*'s D-moll-konsert, *Bizet*'s „Petite Suite", *Smetana*'s ouverture til „Verkaufte Braut" og „Moldau", *Borodin*'s „Steppeskisse", *Brahms*'s 2. symfoni, *Saint-Saëns*'s C-moll og G-moll-konserter, verker av *Cui, Berlioz, Jules de Swert, Tschaikowsky*'s Pathétique-symfoni, videre en hel Tschaikowsky-aften, en *Wagner*- og en *Beethoven*-aften paa aarsdagen for mestrenes død (13. februar og 26. mars).

De norske verker som fik sin daab i perioden er *Selmer*'s „Mellem Fjeldene", „Verdensvandrerne" og „Prometheus", *Haarklou*'s „I Westminster Abbey", D-moll-symfoni, *Holter*'s „Til Fædrelandet" og Sangerfestkantate, *Ole Olsen's* „Aasgaardsreien" og konsert for Valdhorn med orkester, *Elling's* „Den forlorne Søn" og „Salme", *Schjelderup's* forspil til „Bruderovet", *Borgstrøm's* „Jesus i Gethsemane", *Andersen Wingar's* A-dur-symfoni og „Abdallah", *Alnæs's* symfoni C-moll og symfoniske variationer, *Cleve's* 2. klaverkonsert, — desuten kan fremhæves *Sigurd Lie's* sangcyklus „Wartburg".

Nye navne blandt de optrædende kunstnere er bl. a. *Elisabeth Hals Andersen, Kitty Hedenschou, Clara Mathiesen* (Hultgreen), *Anna Scharffenberg, Cally Monrad, Kaja Hansen* (Eide), *Lalla Wiborg Scott Hansen, Halfdan Rode, Carl Hagman, Hanka Schjelderup-Petzold, Halfdan Cleve, Backer-Lunde.*

Lokalet var fra november 1901—mars 1904 i Turnforeningens Festsal, hvorefter man høsten 1904 igjen vendte tilbake til Logen.

Økonomisk stod foreningen ved slutningen av denne periode paa meget svake føtter. For at hindre en katastrofe besluttet man i 1904 at la foreningen gaa over til sluttet selskap, efter mønster av Kjøbenhavns Musikforening. Publikum skulde som før ha adgang til de offentlige generalprøver uten at tegne fast abonnement. Samtidig besluttedes det at der skulde indføres 4 orkesterprøver til hver konsert (mot hittil 3!), et rimelig krav, naar man erindrer de mange tilfældige hjælpetropper, som hver gang maatte tilkaldes.

Fra 1906 opnaadde styret at H. M. Dronningen stillet sig som foreningens beskytterinde.

Det sidste fem-aar Holter dirigerte finder vi atter betydelige verker av *Tschaikowsky*, *Liszts* „Die Ideale", *Brahms's* 2. symfoni, *Berlioz's* „Romeo og Julie". For første gang høres i Kristiania *C. Franck* (Les éolides), *Carl Nielsen* („De fire temperamenter"), *Sibelius's* („Finlandia", „Vårsång", „Valse triste"), *Kajanus, Melartin, Järnefelt, Bossi, Paul Dukas,* („L'apprenti Sorcier") m. m.

De *norske* verker av interesse er *Sindings* „Rondo infinito“ og kantaten ved „Selskabet for Norges Vels“ 100-aarsjubilæum, *Schjelderup's* „Sommernat paa fjorden“, „Solopgang over Himalaja“, *Andersen Wingar's* 2. symfoni, *Cleve's* 3. klaverkonsert og *Reidarsons* „Haakon den gode's død“.

Alexius Ræder.

Nye solistnavne denne periode er: *Karl Nissen, Fr. Backer Grøndahl, Waldemar Alme, Arve Arvesen, Inga Ørner.*

De mænd som under Holters regime hadde virket ivrigst for foreningen, var Fredrik Langaard og Alexius Ræder. Den sidste blev foreningens æresmedlem. Andre fortjente musikforeningsvenner var Carl Warmuth, professor Jul. Nicolaysen, advokat Killengreen og doktor Nils Roede.

Efter 25 aars virke nedla Holter i 1911 taktstokken. Som den ovenfor givne fremstilling viser, har hans arbeide været fortrinlig. Baade som dirigent, komponist og fremforalt ivrig talsmand for norsk komposition har han i Musikforeningen sat sig et varig æresminde.

De følgende to sæsonger ordnet man sig med skiftende dirigenter, man tænkte derved „at øke interessen for foreningen hos publikum.“ Foruten de norske: *Harald Heide, Eyvind Alnæs, Torolf Voss* og *Karl Nissen* engagertes *Stenhammar, von Hausegger* og *Robert Kajanus,* likesom *Sinding* dirigerte en aften med udelukkende egne kompositioner.

Solisterne var *Arve Arvesen, Anders Rachlew, Elsa Wagner, Elisabeth Munthe-Kaas, Agnes Hanson, Gerda Wilskow Sand, Brandt-Rantzau* og *Sverre Dahl* (Sverrenus).

Men trods de smukke programmer var der i musikalsk henseende den væsenforskjel mellem dette interregnum og Holters tid, at man ikke sporet nogen plan med hensyn til fremførelse av nye verker. Naar undtages Strauss' „Tod u. Verklärung“ (under Nissen), kan der ikke pekes paa en eneste førstefremførelse, og altsaa heller ikke ett nyt norsk verk.

I 1913 ansattes saa *Karl Nissen* som dirigent. Dette vakte nogen kritik, da den udmerkede pianist jo ingen erfaring hadde i orkestret. Men den alvorlig stræbende og energiske kunstner visste altid at hævde sin plads. Og det maa sies, at selvom han ikke hørte til de fødte orkesteranførere, leverte han allikevel godt arbeide. Enhver som hørte f. eks. hans tolkning av Beethovens 4. symfoni, vil ha ham i kjærlig erindring. Det overjordiske ved stemningen forstod han netop at fremtrylle, denne fine og sympatiske musiker.

Han kastet sig med al iver over arbeidet og bragte det første aar nyheter som Brahms's Variationer, Hugo Wolfs Italienske Serenade, Borodins 2. symfoni, og aarets sidste konsert var utelukkende norsk med verker av Grieg, Selmer og Svendsen. Direktionen hadde dog for ikke at overlæsse ham engagert ogsaa Fiedler og Kajanus til hver én konsert. Dette dirigentprinsip skaffet en rik tilstrømning til foreningen, men kunde gi anledning til rivninger naar leilighet bød sig.

Aarets norske solister var *Nils Larsen* og *Leif Halvorsen.*

De følgende sæsonger 1914—17 gjæstet atter Max Fiedler nogen ganger, likesom 1917—18 *Ignaz Neumark* og *Georg Schnéevoigt* engagertes til en konsert hver. Men hovedarbeidet hvilte paa Karl Nissen. Og det var mange nyheter han bragte.

Vi nævner *Korngolds* „Schauspiel-Ouverture," *Palmgrens* 2. klaverkonsert, *Alfvéns* „Midsommarvaka," *Dvoraks* „Aus der neuen Welt," *Francks* symfoni D-moll, *Berwalds* 4. symfoni, *Stenhammars* G-moll symfoni, *Sibelius's* D-moll violinkonsert og „En Saga," *Neumark* bragte bl. a.: *Mussorgskys* Chowantzhina, *Tschaikowskys* 5. symfoni, *Fiedler*: *Brahms's* 4. symfoni, *Strauss's* „Don Juan." *Schnéevoigt:* Strauss's „Till Eulenspiegel." Av *norske* verker fremførte *Nissen: Lammers'* „Paa Akershus," *Borgstrøms* „John Gabriel Borkman," *Backer Lundes* „Fem Stykker for orkester" og F-moll symfoni, *Selmers* „Prometheus," *Anders Heyerdahls* „Symfonisk ouverture," *Sverre Jordans* „Feberdigte" og *Reidarsons* „Haakon den godes død," likesom *Halfdan Cleves* 5. klaverkonsert blev git av Fiedler.

Karl Nissen.

Perioden er altsaa, fremfor alt takket være Nissen, vegtig i musikalsk henseende. Ogsaa 9. symfoni fremførtes under ham. Og det var et tap for norsk musik at denne vaakne dirigent, der hadde vist saa stor utviklingsdygtighet, efter et langt og smertefuldt sykeleie i 1918 gik bort i saa ung en alder.

Han hadde opsagt sin post, fordi han ikke vilde gaa med paa princippet gjæstedirigenter. Det sidste aar av Musikforeningens liv ansattes 2 dirigenter, den opgaaende stjerne *Neumark* og den kjendte mester *Schnéevoigt.*

Rimsky-Korssakows „Le coq d'or," *Tschaikowskys* „Nøtteknækkeren," *Debussys* „L'après midi d'un Faune" samt et eneste norsk verk, *Halvorsens* „Suite ancienne", var aarets nyheter.

Nye navne blandt solisterne i denne periode er *Johanne Margrethe Sømme, Arne van Erpekum Sem, Bertha Wang Halvorsen, Thorleif Sohlberg, Karl Aagaard Østvig, Nils Larsen, Liv Nansen, Aksel Andersen, Katinka Storm, Berit Cleve, Asa Wang, Dagmar Walle-Hansen* og *Dagny Knutsen.* Desuten optraadte som tidligere fremragende utenlandske kunstnere.

Med 1919 slutter Musikforeningens saga. Musikerkonflikten ved teatret stillet foreningen uten orkester, og den hadde ikke midler til at erhverve et selv. Men dens opgave blev tat op og ført videre i uanet store former av det nydannede „Filharmoniske Selskap", som 27. september gav sin første konsert under organisatoren *Schnéevoigts* ledelse. Det kjendtes nok saart for mange at *navnet* „Musikforeningen" ikke lot sig anvende. Men den straalende virkeliggjørelse av det som bare den dristigste fantasi hadde vovet at drømme — og hvorom der nærmere gjøres rede i slutningskapitlet i dette verk — bragte snart alle mislyd til at forstumme. Kristiania er nu en orkesterby av verdensrang. Men at den er blit det, skyldes vel for en væsentlig del det trofaste arbeide som komponister, dirigenter, musikere og musikvenner har nedlagt i „Musikforeningen." Med sine 6 aarlige konserter er denne forening allikevel den krybbe, hvori Filharmoniske Selskap blev født.

O. M. Sandvik.

FOLKEMUSIKKEN BLIR OPSKREVET

3. PERIODE. EFTER LINDEMAN

LUDVIG LINDEMANS arbeider for at optegne og publicere vor skat av folkemelodier er saa stort, blev drevet saa trofast og energisk, at det med fuld ret staar som en særskilt periode. En bitter lærdom gir os den skjæbne som hans subskriptionsverk „Ældre og nyere Fjeldmelodier" fik. Efter at 2 bind omsider var utkommet, maatte det stanse; og manuskript i trykfærdig stand, likesom meget materiale som stod for tur til bearbeidelse og utgivelse, henligger endnu i samlinger. Den romantiske literaturperiode var avløst av realisme og dekadense; og lignende strømninger viser sig ogsaa i musiklivet.

Med ny-idealismen i 90-aarene vaaknet interessen for vor folkekultur paa nyt. Ved universitetet skapte professor Moltke Moe respekt for folkedigtning og myte; Thorvald Lammers aapnet som med et trylleslag folks ører for den poetiske magt i vore kjæmpeviser; og pludselig fremstod en række mænd som med hellig iver gik igang med at fortsætte Lindemans samler- og utgiver-verk:

A. Hougen og Johannes Reitan: „Norsk nationalmusik for Aalen og Røros."

Anders Hougen og Anders Reitan. „100 norske slaatter og leker for violin."

I al stilhet virket *Olav Sande* i Sogn i en aarrække, før hans optegnerarbeide blev kjendt og skattet; omsider fik han dog offentlig støtte, og flere bind er utkommet, væsentlig indeholdende vestlandske melodier.

Grieg tilegner sin ven *Franz Beyer* sine bearbeidelser av de 19 norske folkemelodier. Og man kan gaa ut fra at de fleste er optegnet av denne.

Ogsaa *Kr. Halse* paa Nordmøre har indlagt sig fortjeneste ved lignende publikationer fra sin landsdel.

„Myllarguten" (Søndmøre) har 64 „paalsdanse, hallinger og nyere danse."

Mest kjendt er komponisten *Catharinus Elling* mellem folkemusikkens samlere og granskere i den senere tid. Han har i adskillige aar med statstilskudd reist omkring i vort land; og meget vakkert og værdifuldt har han fundet. Det er sange av forskjellig art, skjemteviser, bryllupssange, barnelaater, stev o. s. v.; dertil slaatter. Bedst repræsentert er dog de religiøse folketoner; salmer og gudelige sange. Mange av dem viser sig — i en noget forenklet form — vel skikket som kirkemelodier, hvad enkelte alt er blit, og flere visselig vil bli.

Hvad Elling har samlet, utgir han helst i harmonisert form, og hans publikationer av denne art har kunnet glæde sig ved en popularitet, som er sjelden for den slags verker. Men det maa tilføies, at den harmoniske dragt er av en utsøkt ynde og klædelighet — ja der er melodier som først ved dette arrangement faar sit værd, saa at man neppe kan tænke sig dem uten de klange han har utstyrt dem med. Flere hefter er utkommet for sang med piano, 10 (religiøse) er utgit for blandet kor.

Arne Bjørndal.

Ogsaa en literær virksomhet har C. Elling utfoldet om dette emne. Det er f. eks. „Vore folkemelodier", „Vore kjæmpeviser, belyst fra musikalsk synspunkt" og „Vore slaatter" — tre analyserende verker med mange gode iagttagelser og karakteristikker og orienterende oversigter og synspunkter. Likeledes har han i verket „Setesdalen" et musikalsk essay. Ogsaa i den periodiske presse har han levert enkelte bidrag vedrørende vor folkemusik.

Hardangerviolinisten *Arne Bjørndal* i Bergen har været en flittig samler og nedtegner av vore slaatter; han har utgit 4 hefter, som har faat ros for største nøiagtighet; han er ogsaa en førsterangs kjender av violinteknikken.

Melodditillægget i Rikard Berges „Norsk visefugg" er besørget av *Arne Eggen* efter en foretagen reise i Telemarken i dette øiemed. Han prøvde her ved særskilte tegn at faa med ogsaa de irregulære intervaller som folkemusikken er bekjendt (og berygtet) for at ha — tonetrin som ligger mellem halvtonetrinnene (cfr. bind I, side 70, 78 og 84).

Med samme omhu gaar ogsaa *O. M. Sandvik* frem, som i sit verk „Folkemusikken i Gudbrandsdalen" i høi grad har beriket vort kjendskap til vort folks toneskat. Boken er resultatet av mange aars optegnelser og granskninger av musiklivet i denne landsdel, og byder forresten musikken interessante og lærerike overveielser paa grundlag herav.

Verket er ved sin rigdom og mangfoldighet et skatkammer som fører tanken hen paa Lindemans samlinger og byder ved sin troskap store videnskabelige fortjenester. En liten gudbrandsdalsk spillemandshistorie faar man ogsaa her, likesom en orientering om melodivandringer etc.

Under den mangeaarige utarbeidelse er enkelte artikler blit publicert (f. eks. i „Maal og Minne"), likesom herr Sandvik i en aarrække har offentliggjort musikhistoriske biografier og og oversigter (i „Nordmandsforbundet", „Vore høvdinger" og dagspressen).

Videre bør nævnes at *Torkjell Haugerud* (se bind I, s. 158 og 170) har opnotert en del av sit store forraad av slaatter (enkelte trykt i „Norsk Folkekultur"), og at gudbrandsdølen *Paal Kluften* fra tid til anden likeledes offentliggjør slaatteopskrifter.

Kapelmester *Johan Halvorsen* har ogsaa — som før nævnt (bind I s. 148, 154 og 157; bind II s. 61) — skrevet op og utgit en del slaatter.

I „Norske barnerim og leikar" har *Bernt Støylen* publicert en ikke saa liten samling av folkemelodier, som bidragsydere har sendt ham materiale til fra de forskjelligste kanter.

Før er pekt paa at interessen for vor musikalske folkekultur har — i sin stigning og daling — fulgt den literære smagsretning i dens forhold til bondelivet. Men ikke bare i hen-

sovning og opvaakning er der parallel — ogsaa i betragtningsmaaten. Som Lønnrot skapte „Kalevala“ av fragmenter av finsk folkepoesi, saaledes har man ogsaa hos os tidligere forsøkt at hjælpe noget paa det uforklarlige eller støtende som man kan finde i bondens musik. Men likesom den moderne folkemindevidenskap ingen respekt har for kunstige sammensveisninger (f. eks. Edda-læren), vil den ogsaa paa vort omraade forlange „kortene paa bordet“. Om end nogen fremdeles ikke kan bringe over sit hjerte at fremlægge folkemelodierne som de virkelig lyder (hvor absurd det end kan synes at klinge), saa øker dog deres tal, som mener at en fortolkning ikke kan foregripes — den kommer nok — og at man ved at utgi fortolkningen som folkelig dokument avskjærer andre fortolkninger, som kanske kunde være vel saa rimelige og værdifulde.

Efterat dette var skrevet er *Sandviks* bok: „Norsk folkemusik — særlig østlandsmusikken“ kommet mig i hænde. Den supplerer betragtningene i hans „Gudbrandsdalsmusik“, som faar end fastere holdepunkter.

Erik Eggen.

Av betydning for folkemusikstudiet er ogsaa det arbeide som utføres av *Erik Eggen* (f. 1877, cand. mag. 1914, lektor ved Voss gymnasium). Han har i tidsskrifter skarpsindig begrundet nærmere den i norsk folkemusik optrædende svævende tonalitet og levert interessante undersøkelser av langleiken. Under en studiereise til Island sommeren 1921 har han indvundet et betydelig materiale.

En udmerket samler av slaatter er komponisten *Anders Heyerdahl,* født i Urskog 29. oktober 1882, død 18. august 1918. Som udmerket violinspiller deltok han ved Johan Svendsens side i Det norske teater, Møllergaten; men en nervøs lidelse gjorde ham i aartier saa ømfindtlig for al lyd at han maatte la al musik ligge. Først paa sine gamle dage optok han igjen sin musikinteresse og 2 strykekvartetter, en pianokvintet, Huldreeventyr og „symfonisk ouverture“, hvorav de første er spillet i kvartetforeningen, den sidste i Musikforeningen 1917, vidner om hans utprægede begavelse. Som samler har han indlagt sig fortjeneste bl. a. ved utgivelsen av „Slaatter“. Men adskillig, som er optat i Lindemans store samling, og en hel del utrykt fuldstændiggjør billedet av den udmerkede optegner. Som violinspiller og opvokset paa landet sat han inde med særlige betingelser, og han slog sig aldrig tilro med vundne resultater. Den gamle mand hadde den egte granskers evne til stadig paany at ta spørsmaalene op. Saa sent som i 1917 diskuterte han med undertegnede om springdansens, efter hans skjøn merkværdige takt. Heyerdahl var ogsaa en førsterangs kjender av embedsmandshjemmenes musik. En række „gamle danse“ han med kommentar offentliggjorde i Tidens Tegn 24. december 1916, er vidnesbyrd derom.

Anders Heyerdahl.

O. M. Sandvik.

SINDING OG HANS SAMTIDIGE

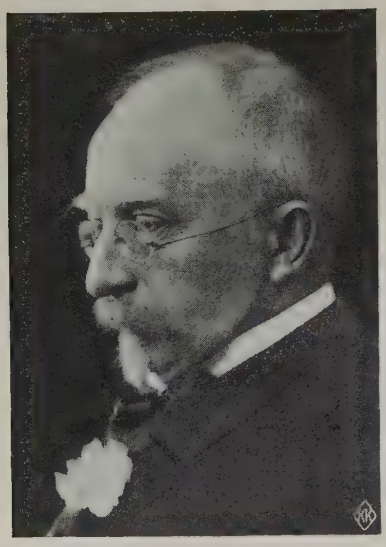
CHRISTIAN SINDING

LANGT oppe i ensomme dale og indestængte bygder, hvor høie fjelde lukker for utsynet og kaster skygge over sindet, hvor kaat djervhet og freidig livsglæde veksler med stille længsel og indadvendt klage — i slike omgivelser er det vor folkemusik har sit hjemsted. Intet under at ogsaa kunstmusikken kom til at dvæle i disse egne og ta farve og karakter derfra, ti de skjulte en stor og hemmelighetsfuld skat: hele vor rike og eiendommelige bondekultur.

Men der kom en oprørsaand som ikke fandt sig tilrette i dette fortryllede eventyrland mellem fjeldene, en hvis mot og vilje var ukuelig, en som vilde paata sig den kjæmpeopgave at bryte alle stængsler, vælte fjeldene, sprænge de trange dale, stevne ut av fjordene, ut til det store, frie hav for at skaffe sig rum, bredde, aapent terræng, hvor solen uhindret kunde sende sit dagslys og vinden blaase frisk og sterk, hvor krappe sjøer slaar en i ansigtet og hvor tunge dønninger vælter ind mot en urørlig kyst.

Christian Sinding er fremforalt en dagslysets aand, en kampglad natur, en daadskraftig mand. Netop naar han fører sin skute gjennem oprørt hav, hvor vindene hyler, hvor sjøene bryter indover, hvor det rigtig gjælder, da er han i sit rette element. Er det da at undres over at han maatte rope saa høit, at hans stemme har faat denne sterke klang, den skulde jo overdøve stormen — stormen i hans eget indre. Men naar det stilner av, naar solen er gaat under og lange skygger sænker sig over havet, naar stjernerne en for en spretter ut paa den blaa himmel, da faar denne stemme — uten at miste noget av sit mandige præg — et andet, mere ømt og inderlig tonefald. Da fortæller han os om alle de livets tildragelser, store og smaa, som hans sind har gjennemlevet, som hans hjerte har skjælvet for: Om moderen som sitter ene i natten mens stormene gaar over hav, om den madonnalignende Sylvelin som hev so rein ei sjæl, og om hendes motsætning, Heines „Weib", hvis elsker blir

hængt klokken seks om morgenen, sænket i graven klokken syv, mens hun selv klokken otte drikker vin med en ny. Vi vanker fredløs med ham i dype skoge og spør i stille smerte: hvor er hun henne min kjærlighet, og vi utbryter i heftighet: om eg skulde graate mit hjarteblod, eg elskar, elskar deg lel! Men han fortæller os ogsaa i et yndig rococcobillede om jomfruen som gik i valmuevang og som ler bort alle de betænkeligheter som en streng og nidkjær prest truer hende med ifald hun lytter til livets røster. Eller vi kommer ned paa det tyske sletteland, hvor alt er „Regenøde, Regenøde, Himmel, Land und See," hvor prinsessen sitter i taarnet og slaar sin harpe og synger ut sine trætte længsler mens alt er „Regenøde, Regenøde" og „alle Lust ist Last geworden" — — —. Og uten besvær lar vi os føre til Tyrkiet, til Seraillets have hvor pinjerne svaie saa tyst og mat i lumre luft — eller til det fjerne østen, til Sakuntala, til Dushantas land — — — for atter at befinde os hjemme igjen i en bred og solrik østlandsbygd naar sola skine og skya blenkje — — —. Men der er endnu en side av Sinding som vi vil dvæle ved, en ikke uvæsentlig side. Og dog er denne sløser saa ustyrtelig rik, at om vi stemningsberuste ravet omkring i hans merkelige lande og gik denne side forbi, saa vilde vi ikke føle noget savn! Der var en tid i menneskenes historie da vurderingerne var mere uamerikansk end nu, da begrepene ikke var stillet saa helt paa hodet, da ordet *ridderlighet* endnu var i bruk. Men det er længe siden og de riddersmænd er forlængst døde. Men de har sine gjengangere i aandslivet og en av deres ypperste repræsentanter er Christian Sinding. Vi fornemmer det overalt i hans verker, i de større som i de mindre.



Christian Sinding.

Og der var en tid som ligger os endda fjernere, en tid da menneskene uttrykte sig i hule kvinter, da fjeldene, skogene og havet var de eneste medvidere i deres gjerninger, en tid indhyllet i taake og mørke. Ogsaa fra denne fjerne tid lyder der røster i Sindings musik. Det samme hav vælter endnu sine dønninger mot kysten og den samme stjernehimmel hvælver sig endnu over dette hav — —.

Christian Sinding er født paa Kongsberg 11. januar 1856. Han begyndte med at spille violin hos Gudbrand Bøhn i Kristiania og fik først senere undervisning i klaverspil. Men han

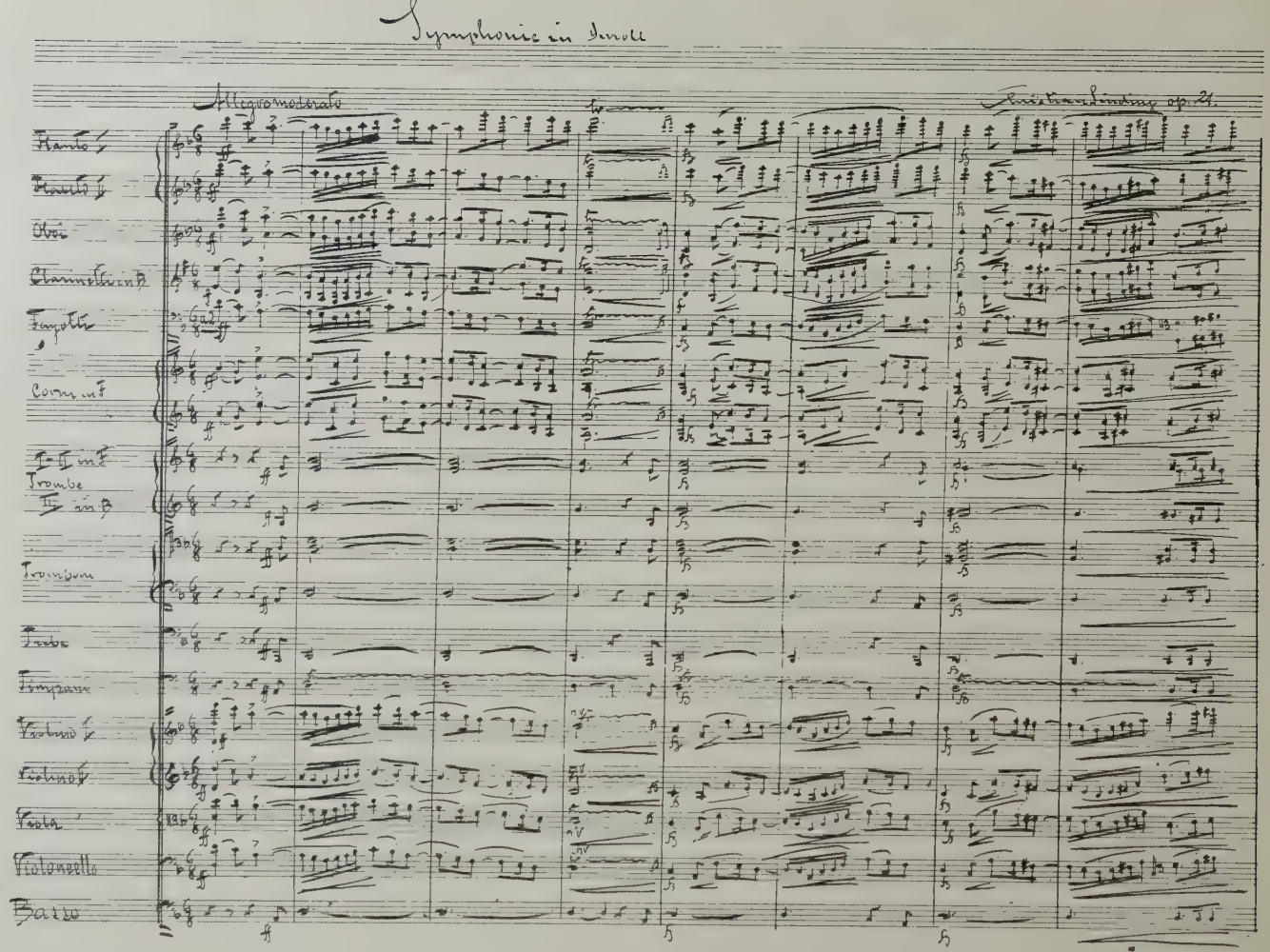
skjønte snart at virtuosbanen neppe var noget for ham. I 1875 reiste han til Leipzig for at utdanne sig til komponist. Men dette syntes heller ikke at ha gaat saa let. Trods megen flid og møie, trods alle de indre kampe han i denne tid hadde at gjennemgaa, blev resultaterne ikke særlig opmuntrende. En klaversonate i F-moll var det første han kom officielt frem med. Den blev spilt i Musikforeningen i Kristiania, men straks efter av komponistens selvkritik dømt til at brændes. Og da han efter flere aars studier i Leipzig kom hjem og medbragte en del klaverstykker til fru Erika Nissen, fik han dem tilbake med den bemerkning: Men kjære Sinding, hvorfor vil De endelig komponere? Og klaverstykkerne gik samme vei som sonaten. Ogsaa en strykekvartet slog følge efter først at være opført av Bøhns kvartet i Kristiania. Det var særlig de menneskelige love i kunsten som var anstøtsstenen for Sinding i disse aar. Han elsket frihet fremfor alt andet, og den fandt han lite av ved Leipzigerkonservatoriet. Og der gik endnu mange aar før han lærte rækkevidden av sine evner og kræfter at kjende og før han fik tilkjæmpet sig den magt over dem som skulde gjøre dem til hans lydige og villige redskap. Han elsket frihet, men frihet under ansvar, den frihet som fremtvinges av indre grunde.

Men endelig en dag stod han færdig, rustet til at opta kampen og slaa et slag for sine idèer. I aarene 1882—84 hadde han, dels i München dels hjemme, skrevet sin klaverkvintet og dermed indledes et nyt kapitel ikke alene i Sindings liv, men ogsaa i norsk musik. Efter først at være spilt i Kristiania i 1885 av fru Erika Nissen og Bøhns kvartet, blev den i 1888 opført i Leipzig.

At den skulde vække forargelse var man forberedt paa, og det slog ogsaa til. Det begyndte allerede før verket kom offentlig frem. Sinding bodde i den tid hos den berømte russiske violinist Adolf Brodsky. Denne varmhjertede kunstner som var blit gjort bekjendt med at en ung, høitbegavet norsk komponist var i uovervindelige økonomiske vanskeligheter, hadde ganske enkelt indbudt Sinding til at bo hos sig som gjest for et helt aar! Tschaikowsky som dengang var i Leipzig fik hos Brodsky se korrekturarkene til kvintetten, begyndte at blade dem igjennem og gjøre bemerkninger og rettelser, særlig i sidste sats, hvor han tok de mange steder, hvor stemmeføringen var særlig utfordrende fri, for feilskrift eller feiltryk. Det faldt ham ikke ind at dette virkelig var alvorlig ment. Men da verket blev ham forespilt med bibehold av de samme „feil" som han selv hadde rettet blev han helt oprørt og utbrød: „Ich habe mir ja vieles erlaubt, aber so etwas — niemals"! Ved førsteopførelsen i Leipzig blev den spilt av Brodsky-kvartetten med Busoni i klaverpartiet. Opførelsen blev efterfulgt av en tildels voldsom pressekampagne. Der blev taget parti for og imot. Enkelte levnet komponisten absolut ingen ære, andre var helt rasende over de altfor frække kvintparaleller i sidste sats, mens forsvarerne førte i marken at verket var utslag av en selvstændig personlighet som gik sine egne veie og satte sig utover hævdede love. Der blev kortsagt slagsmaal blandt fagmusikerne i Tyskland, men det slagsmaal skaffet frisk luft og det gjorde baade verket og dets skaper kjendt overalt.

Akkurat et aar efter kom den anden opførelse i Leipzig. Men da var stemningen slaat om. Motstanderne hadde for størstedelen maattet strække vaaben og verket blev mottat med stor jubel og tat som en befrielse fra gamle baand og tvang. Nu staar kvintetten som et mesterverk i hele sin bygning.

I de aar som nu følger kommer der fra Sindings haand det ene statelige



Sindings noteskrift: Av D-moll symfonien.

verk efter det andet: Klaverkonserten i des-dur, tilegnet fru Erika Nissen, korverket „Til Molde" til Bjørnsons tekst, den første symfoni i d-moll, opført første gang i Musikforeningen i Kristiania under Iver Holter i 1889, senere omarbeidet og opført paa kgl. symfonikonsert i Berlin 1892 under Weingartner. Videre den første violinkonsert i a-dur spilt første gang av Henri Marteau i Berlin 1899, anden violinkonsert i d-dur, skrevet i Paris, første gang spilt av Marteau i Berlin 1901, anden symfoni d-dur, skrevet 1903—04 og første gang opført i Berlin 1907 av Weingartner, Rondo infinito og Episodes chevaleresques for orkester, flere kantater, bl. a. til hundredaarsjubilæet i 1914, operaen „Det hellige Bjerg" opført i Dessau 1914, en tredje violinkonsert, spilt første gang av Leif Halvorsen i Kristiania 1918 og endelig den tredje symfoni i f-dur opført første gang under Nikisch i Leipzig vaaren 1921. Men la os ogsaa tænke lidt paa den vrimmel av verker som ligger mellem disse store milepæle, og som han i aarenes løp saa rikelig har drysset utover os: Paa de prægtige variationer i ess-moll for to klaverer, et verk som alene vil være nok til at bevare sin skapers navn for eftertiden, paa klaversonaten i h-moll, paa Fatumvariationerne, paa suiterne for violin og klaver, paa sonaterne for samme besætning, hvorav den i gammel stil viser os komponistens intime indtrængen i den klassiske musik, videre paa serenaderne for to violiner og klaver, paa trioerne, paa strykekvartetten, paa de mindre kompositioner for violin og klaver, for cello og klaver og paa den næsten uoverskuelige mængde av klaverstykker og sange — og vi overvældes.

Allerede i kvintetten, et av de første verker, viser Sinding at han behersker hele det tekniske apparat — det stilistiske som det formelle — med mesterskap. Og den vei han dengang slog ind paa, har han siden trolig holdt sig til i den overveiende del av de verker han indtil idag har skapt. Naturligvis har hans teknik undergaat forandringer og været inde paa nye felter, men allerede i dette tidlige ungdomsverk finder vi alt det som er eiendommelig og karakteristisk for hans skrivemaate: En patetisk, heroisk præget melodi, en kraftig, overordentlig rik harmonik, og en utpræget sans for fast optrukne linjer som hindrer den livlige modulationsevne i at virke urolig og som gir hans verker det indtryk av storhet og vælde som vi altid forbinder med navnet Sinding. Hans motivbehandling er overordentlig interessant. Ved rytmiske forskyvninger, ved formindskelse eller forstørrelse av motivet, ved tilføielse av nye kontrapunkterende stemmer, ved omvendinger og livfulde modulationer fremviser han stoffet i de mest skiftende belysninger og avtvinger det stadig fornyet interesse. Allerede i ess-moll-variationerne blir vi overbevist om dette, men endnu mere i d-mollsymfonien hvor det samme tematiske stof er anvendt gjennem alle verkets fire

satser. I orkesterbehandlingen lægger Sinding særlig vegt paa massevirkninger, han spiller som regel for fuldt verk, vi rives med i en strøm av toner, og bølgerne truer mangen gang med at slaa os over hodet, men vi reddes i sidste øieblik og faar hvile ut i en cantilene for et soloinstrument og samle kræfter til næste gang — —

D-moll-symfonien er karakteristisk for hele hans fysiognomi som musiker. Fra første takt av er alle instrumenter i virksomhet, temaet slynges ut med en styrke og freidighet som næsten tar veiret fra en og som betvinger enhver motstand. I det følgende sidetema ordner orkestret sig i grupper. Strykerne siger frem temaet i et mægtig unisono besvaret av træblæsere mens hornene fastholder et orgelpunkt med en fanatisk haardnakkethet. Efter en eksplosionslignende modulation gjentages dette sted førend vi i andet temas cantilene faar et øiebliks hvile. Men det varer ikke længe. Nye stemmer trænger sig eggende ind, driver temaet i høiden for tilslut at slynge det ut i et fortissimo stadig vildere, stadig mere høirøstet. Men nu sker der pludselig en forandring. Mens hele orkestret arbeider med i denne vildskap kaster basunerne i lange oktavsprang sine advarende tilrop ind i tummelen og det hele stanser op. Paa en e-dur treklang blir orkestret liggende ganske stille, anspændt. Saa begynder gjennemføringen ved at første og andet tema indføres samtidig — en gjennemføring som med sine mange komplikationer forlanger en dirigents hele opmerksomhet og agtpaagivenhet om han skal holde alle traade ut fra hinanden. Reprisen er i det væsentlige — som formen ogsaa forlanger det — en gjentagelse av første del, men i kodaen indføres endnu et nyt, markant motiv, avbrutt av sidetemaet fra første del, som nu helt har skiftet karakter. Orgelpunktet fastholdes av pauke, violiner og bratscher, mens celloer og kontrabasser fremmumler temaet i et uhyggelig pianissimo. Andanten er holdt i mere homofon stil og er fyldt av den vidunderlige stemning fra saga og fjerne tider som Sinding er ene om. Scherzoen har en næsten Beethovensk kraft i al sit groteske og buldrende humor og i finalen taler komponisten til os i sit patetiske. alvorsfulde sprog. Først efter mange konflikter og mange kampe melder et kor av messingblæsere, omslynget av jublende passager fra strykere og træblæsere, at helten er vendt hjem som seierherre. Hele symfonien gjør paa tilhøreren et overvældende indtryk. Der staar et friskt veir av den som bevirker at man forlater den styrket og beriket og vender tilbake til den som til en uuttømmelig kilde av skjønhet, ungdom og kraft.

Sinding slog tidlig igjennem. Verker som kvintetten, klaverkonserten, d-moll-symfonien og de første sange bragte straks hans navn vidt omkring og efterat det store forlæggerfirma Peters i Leipzig i 1892 hadde overtat utgivelsen av hans verker vandt han hurtig verdensberømmelse. Hans klaverstykker og sange er kjendt i ethvert musikalsk hjem og i konsertsalene hører man hans kammermusik og orkesterverker. Som dirigent av egne verker har han optraadt ved talrike konserter i utlandets storbyer saavel som her hjemme. I Tyskland er han indvalgt som æresmedlen av „Akademie der Künste", en udmerkelse som sjelden blir nogen utlænding tildel. Sinding, som er gift med Augusta Gade, f. Smith-Petersen, har for det meste været bosat i utlandet og da særlig i Berlin. Høsten 1921 blev han kaldet til Amerika for at overta professorstil-

lingen i komposition ved det av kodakkongen Eastman nyoprettede Conservatory of Music i Rochester.

Sinding er fremdeles i besiddelse av sin fulde arbeidskraft og vi venter endnu i spænding paa nye verker fra hans haand, nye utslag av hans rike og eiendommelige personlighet.

Der er enkelte mennesker som har den tro at kunstneren og mennesket er et og det samme. Trods al motstand, trods alle „beviser" som de anderledes tænkende anfører imot dem forblir de urokkelig i denne sin tro. En trøst og en styrke er det da for de mennesker at Christian Sinding viser dem at de dypt set ikke er kommet saa galt avsted med sine slutninger. Enhver som har hat den lykke at møtes med Christian Sinding vil vite, at netop den ridderlighet, den godhet og den altomfattende forstaaelse, som hans verker gir et saa skjønt uttryk for, den straaler ogsaa ut fra hans personlighet som menneske. Og er der endnu nogen som er i tvil saa kast bare et blik ind i den mands øine: de lyser av godhet og gjenspeiler paa den skjønneste maate et stort hjerte og en ædel karakter.

David Monrad Johansen.

PER WINGE

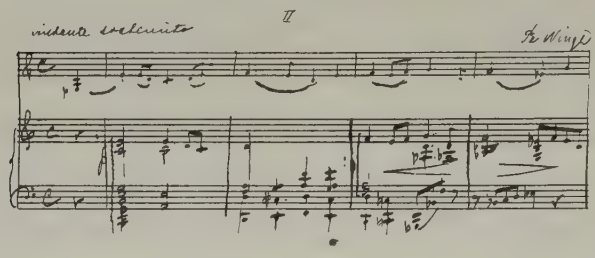
er født 27. august 1858 i Kristiania, blev student 1875 og studerte nogen aar jus, indtil han valgte musikken. Hans lærere herhjemme var Winter-Hjelm, Edmund Neupert og Johan Svendsen; han fortsatte studierne i Leipzig og Berlin (1883—86). Winge var kapelmester ved Christiania teater 1894—99, dirigerte Studentersangforeningen 1916—18 og Kvindelige Studenters Sangforening fra 1912.

Per Winge.

Som lærer ved Musikkonservatoriet fra 1895 og paa Katedralskolen fra 1913 har Winge vist utprægede pædagogiske evner. Hans klaverskole er almindelig benyttet, og enhver som har deltat i indstudering av et korverk under ham vil med tak erindre de poetiske og instruktive timer. Under hans ledelse har de kvindelige studenters kor vokset frem til største anerkjendelse baade herhjemme og i nabolandet, som det har besøkt flere gange.

Som komponist har Winge fordelt sin interesse likelig mellem de forskjellige musikgrene. Av kammermusik har han skrevet en trio (f-dur), quattre duettini for 2 violiner

og piano, sonatine for violin og piano, seks lyriske stykker for piano m. v. I en række skuespil har hans scenemusik forhøiet stemningen, saaledes Tusen og en Nat (Drachmann), Kong Ødipus, Livet en leg (V. Krag) og kanske fremfor alt eventyrkomedien „Kongens hjerte" (B. Ring). Særlig har dog hans kor gjort ham kjendt og avholdt. Norske folkeviser har han behandlet fortræffelig baade for mandskor og damekor og hans „Blomstersange" (til Olaf Schous digte) for 2 sopraner, alt og piano har været av de sikreste træffere ved studenterkorets mange turneer.



Per Winges noteskrift.

Der er en Kjerulfsk stemning over det bedste i Per Winges kunst, den eier den samme likevegtige harmoni som præger hans fine personlighet. Det indtryk hans musik gjør paa mottagelige gemytter, er vakrest tolket av komponist Monrad Johansens ord som sammenligner den med „den klare kilde som ligger næsten skjult inde i vor romantiks fortryllede skoge. Der speiler sig bleke liljer i den stille sjø, der staar alle de tause blomster og drømmer sit eget liv, mens yndige barneansigter og kjærlige moderøine titter frem mellem grønne grene."

O. M. Sandvik.

CATHARINUS ELLING

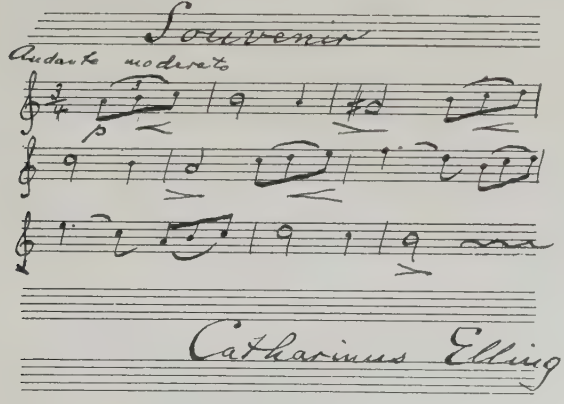
Ellings indsats i norsk tonekunst er en tredobbelt: komponistens, teoretikerens og folkevisesamlerens. Sin væsentlige popularitet som originalkomponist har Elling vundet ved hjælp av sine romancer og sange. Romancer som „Jeg vil ud", „Aabne vande" og „ Spurven" var meget yndede konsertnumre og synges endnu i hjemmene land og strand rundt. Alt i alt har Elling skrevet henved 200 sange, som væsentlig skriver sig fra yngre aar. Det er lyrikeren Elling man stifter bekjendtskap med i disse sange. De bedste av dem røber en frisk melodisk opfindsomhet og en nobel, i sin konservatisme stundom noget steil musikopfatning, som skyr alle billige effekter og gaar av veien for alle moderetninger. Enkelte av de mange udmerkede digte, som ogsaa viser literær smag, vilde dog en festligere og farverikere dragt klæde bedre. I de større instrumentalarbeider — trio, kvartet, violinsonate, symfoni i A-dur — gaar komponi-

sten og teoretikeren saa at si haand i haand. Det kontrapunktiske og tematiske arbeide paakalder mere interessen end motiverne selv, den harmoniske iklædning og den musikalsk-psykologiske utvikling, som er noget stillestaaende. For at hente et billede fra malerkunsten: *linjen* er hovedsaken for Elling, *farven* kommer i anden række. I en tid som vor, hvor „farven" er næsten eneherskende, vil en kunst efter førstnævnte princip let komme til at bli stillet i skyggen. Det er formodentlig grunden til at man hører Elling saa sjelden i konsertsalene.

Catharinus Elling.

Ellings dygtighet i korsatsen kommer godt frem bl. a. i forskjellige meget sungne og yndede korsange, saavel mandskor, blandede kor og kvindekor. De sidste eier en egen poesi. I korverket „Gregorius Dagssøn", opnaar komponisten med enkle melodisk-rytmiske midler stor virkning, det samme gjælder ogsaa partier av oratoriet „Den forlorne Søn", som blev opført i Musikforeningen 1897 og paa musikfesten 1914. Ellings eneste opera „Kosakkerne" blev i sin tid opført paa „Eldorado" med svenske kræfter. Teksten er av høiesteretsassessor E. Hagerup Bull og har adskillige poetiske partier. Musikken er ikke alene for de lyriske avsnits vedkommende vellykket (et eksempel er Rodions store scene i 2. akt), men ogsaa korene er prægtige og orkesterbehandlingen god. Verket gjorde overmaade megen lykke.

I sine musikteoretiske arbeider „Vore folkemelodier", „Vore kjæmpeviser belyst fra musikalsk synspunkt," „Vore slaatter", slaar Elling til lyd for folkevisen og for sin særegne opfatning av folkevisens overlevering og gjengivelse.



Ellings noteskrift.

Folkemusikken kom efterhvert til at sluke ham helt. Som samler og utgiver av vore folketoner, danse og viser har Elling gjort sig fortjent til varig ihukommelse i norsk tonekunst. Det stof han har samlet ind er meget omfangsrikt, og rummer perler av frisk poetisk folkekunst, utslag som de er av norsk natur og norsk lynne. Disse samlinger vil

sammen med andre fortjente samleres bli den fornyelsens urkilde, vore fremtidige kunsttonedigtere med større eller mindre mellemrum maa søke tilbake til. Elling har med offentlig støtte utgit en del av folketonerne i arrangement for kor, sang og piano og violin. Det harmoniske underlag er ikke paatrængende, stundom kanske vel meget efter hans egne kunstprincipper. Bedst synes mig arrangementerne for blandet kor.

Catharinus Elling er født i Kristiania 13. september 1858, blev student i 1874 og tok filologisk embedseksamen i 1883, hvorefter han virket en tid som lærer. Sin musikalske utdannelse har Elling faat i Leipzig og Berlin. Elling var i sin tid kritiker i Ny ill. Tidende og Morgenposten. Av hans musikkritiske arbeider kan fremhæves de værdifulde biografier i „Nordmænd i det 19. aarhundrede." Han har senere virket som organist og meget benyttet teorilærer.

Trygve Torjussen.

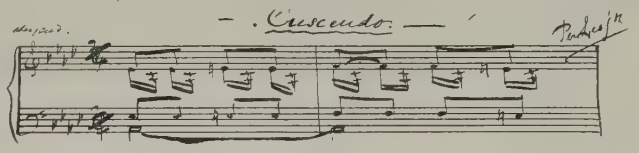
PER LASSON

Opvokset i et hjem hvor kunstsans og kunstglæde hadde en bred plads, hvor sang og musik gik som led ind i det daglige liv, hadde Per Lasson musik i blodet. Han var født 18. april 1859, søn av den bekjendte regjeringsadvokat *Christian Lasson*. Faderen var sterkt kunstnerisk interessert og faderbrødrene, *Bredo* og *Nils Lasson* var kjendte mænd i datidens musikalske Kristiania. Fra 11-aarsalderen fik han undervisning i pianospil hos Bredo Lasson, men denne undervisning avbrøtes allerede flere aar før han blev student, og disse faa aars pianoundervisning blev i virkeligheten al den skole han fik i musikken.

Per Lasson.

Tidlig begyndte han at komponere smaa romancer og pianostykker og baade som gymnasiast og som ung juridisk student var han stadig optat av sit piano. Bare 22 aar gammel blev han alvorlig syk. Han søkte helbredelse ved ophold ved bad i Tyskland, men stillingen blev haabløs og paa hjemreisen fra Kreuznach døde han 6. juni 1883, kun litt over 24 aar gammel. Hans samlede kompositioner er utgit paa Wil-

helm Hansens musikforlag. Det er kun 9 pianostykker og 15 sange av blandet indhold og værdi. Men de viser alle et friskt kompositionstalent med utpræget melodisk evne og indtagende lyrisk flugt. Flere av romancerne har været sunget ofte i konsertsalen, og av pianostykkerne er „Crescendo" spillet snart sagt hvor i verden der findes et klaver samt i de mest forskjellige arrangementer fra sang med piano (med tysk tekst) og til militærmusik. Ogsaa „Ungt blod", „Une demande" og flere er yndede kompositioner og hans „Festmarsch" skrevet til ordenskapitlet i Studentersamfundets griseorden er en traditionsmæssig bestanddel av denne høitidelige akt.



Lassons noteskrift.

Tønnes Birknes.

GERHARD SCHJELDERUP

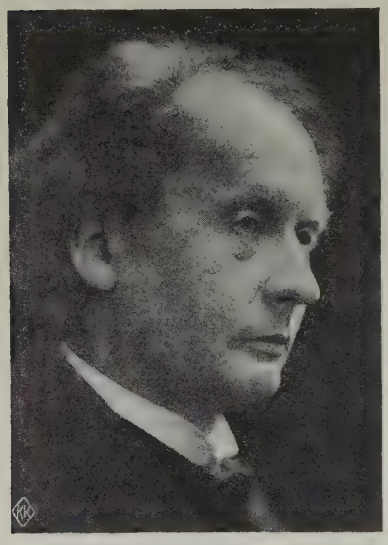
tilhører en meget musikalsk slegt som i flere led har spillet en rolle i musiklivet baade i Kristiania, Kristianssand og Bergen. Blandt stifterne av Lyceet (1810) og Det filharmoniske Selskab (1846) findes hans bedstefader, oberstløinant Grimseths og hans fader, (senere byfoged i Bergen) G. Schjelderups navne. Moderen, f. van Kervel spilte ualmindelig godt piano, hun akkompagnerte bl. a. Ole Bull, faderen var en dygtig sanger. Hans søster *Hanka Schjelderup* var en av vore mest fremragende pianistinder, indtil hun efter sit giftermaal reiste utenlands og nu lever i Japan som leder av en musikskole der.

Gerhard Rosenkrone Schjelderup blev født 17. nov. 1859 i Kristianssand. Efter en tids filologiske studier reiste han til Pariserkonservatoriet, hvor Franchomme, Savard og Massenet var hans lærere. Optraadte først som cellist og konserterte i en række norske byer sammen med sine søskende. De spilte bl. a. Schumanns trioer, en novitet her dengang. Indre trang førte ham over til komposition, han skrev den vakre „Blaaman", „Høifjeldsliv" for kor og solo (den er flere gange opført i Bergen, Kristiania, Dresden o. s. v.) samt „Prometheus" for solo og kor.

Opførelserne av Wagnerdramaerne i Karlsruhe under den berømte Mottl var det som først vakte Schjelderups sans for dramatisk musik.

Efterhaanden gik han helt over til denne musikform. Og det er *musikdramatikeren* Schjelderup som fremfor alt interesserer Norges Musikhistorie.

De er mange i tallet disse verker, som næsten alle er skrevet til egen tekst. Men bare et faatal er kjendte gjennem opførelser. Det ligger desværre i sakens natur at en musikdramatisk komponist av Schjelderups karakter i endda høiere grad end andre komponister maa vente og vente. Dertil kommer de ytterst uheldige forhold netop ved den tid da Schjelderup faktisk holdt paa at slaa igjennem. Flere av hans verker var antat til opførelse ved tyske hovedscener netop som krigen brøt løs.



Gerhard Schjelderup.

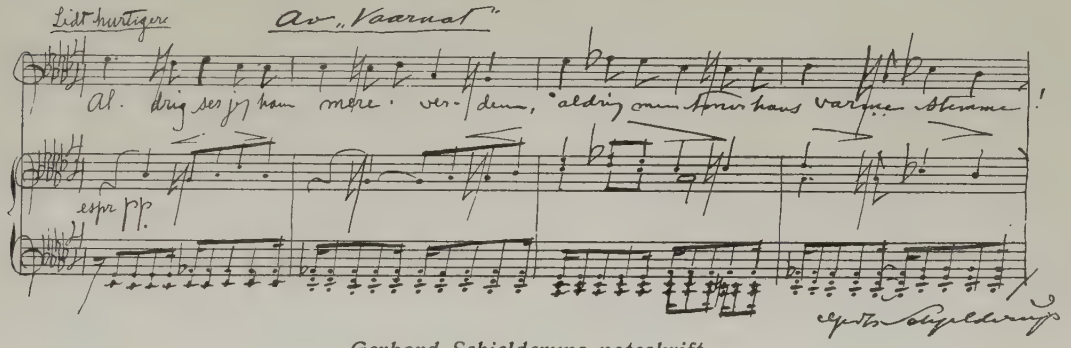
Men de verker vi kjender er paa en maate tilstrækkelige til at gi et indtryk av Schjelderups sjeldne talent. Allerede 1893 blev „Søndagsmorgen" opført i München (under den berømte dirigent H. Levi), og Schjelderups navn blev med engang kjendt i den musikalske verden. „Bruderovet" blev spillet i Prag 1900, „Offerildene" (Gjellerups tekst) i Dresden 1903 og Dessau 1904, og de vakte overordentlig opsigt. Det samme gjælder „Kong Friedwahn" (Borngräber) opført i Dresden 1904, „Vaarnat" Dresden 1907, „Opal" Dresden 1915.

„Vaarnat", „En hellig Aften" og „Bruderovet" er git herhjemme, de første paa Nationalteatret 1915, det sidste paa Opera Comique 1920.

Jeg erindrer godt den første gang toner av Schjelderups orkester naadde mit øre. Det var fragmentet „Verdens elendighet" som blev git i mellemakten i Nationalteatret en augustaften i slutningen av 90-aarene. Nye, poetiske, overmaade talende klange bragte mig nye værdier jeg ikke før kjendte. Det samme indtryk har altid Schjelderups musik bibragt mig. Og jeg vælger „Vaarnat" naar jeg kort skal gi et billede av dens eiendommelighet.

Stykket begynder med nogen gripende akkorder, det hvisker angstfuldt i bratsch, violin og obo; en hjertesaar melodi toner frem i det engelske horn, det ombølges av violinløp, som av et taareslør, og vaarens smerte og vemod taler til vor fantasi. Men saarheten viker for følelsernes storm og hele orkestermassen raser og tegner for os menneskets higen og uslukkelige længsel. Men stormen tvinges med et grep til ro, og under et diminuendo gaar teppet op for den første scene med ammens rørende fortælling. I dette geniale forspil har vi in nuce hele dramaet og jeg kjender ikke mange sidestykker til det i vor literatur. Den spænding dramaet selv indeholder er ogsaa væsentlig av indre art. Naar f. eks. Linda synger „alt er forbi", tegner komponistens polyfoni likesom et møte mellem hende selv og hendes oplevelser, og dialogen

mellem Linda og den elskede i slutningsscenen byder den væsentlige spænding i skildringen av to unges skiftende følelsesliv, deres uskyld, deres smerte, og alt er saa tindrende klart fortalt gjennem den orkestrale bakgrund for de skjønne melodier. Stundom hører vi som fuglekvidder i skog, som „horn i uren", i dette selvstændige sidestykke til skogscenen i „Siegfried". Og vi faar en virkelig karakteristik av de to, *hans* fremstormende vilje og *hendes* stille ynde. Erindrer vi saa det mystiske vaarkor som stemmer i bak scenen da de to dør og blomsterne drysser sin sne over dem, det hele dype poetiske billede, maa vi indrømme at der er mange strenge paa Schjelderups dramatiske lyre.



Gerhard Schjelderups noteskrift.

Ogsaa den ide som møter os i dette verk er paa en vis karakteristisk for Schjelderup. Kjærligheten er sterkere end døden og skal trods alt triumfere, det er hvad kunstneren altid forkynder. Erotisk farvet eller ikke, altid vil man finde denne grundstemning. En rørende og begeistret tro paa det godes seier er i virkeligheten nerven i denne digter-komponists drømme og arbeide. Derfor er det ogsaa han har vanskelig for at benytte andres digtning og næsten altid foretrækker at forme teksten selv. Hans steilhet paa dette omraade beklages av mange venner av hans kunst, der finder dialogen svak. Det maa erindres at teksterne ikke ligger færdige for den som ser opgaven saa sterkt idealistisk som Schjelderup. Hans program kan kaldes overspændt forsaavidt som han sigter paa en hel banlysning av det banale. Verden synes nu engang ikke at kunne undvære det ytre skifte, øiets fryd i den dramatiske fremstillingskunst. Men trods alt hører Schjelderup til de fødte dramatikere. Og det er min overbevisning at hans betydning engang fuldt vil anerkjendes. Ved siden av sine dramaer — hvoriblandt de uopførte „Østenfor Sol og vestenfor Maane", „Den røde blomst", „Uveirsnat og Morgenrøde" er hans hovedverker, har han ogsaa skrevet en hel del symfonisk musik. „Solopgang over Himalaia" og „Brand" er begge hørt herhjemme. Det sidste vakte begeistring ved musikfesten i 1914. Hans sange for mandskor — f. eks. „Paa Solen jeg ser" med en illuderende hentyd-

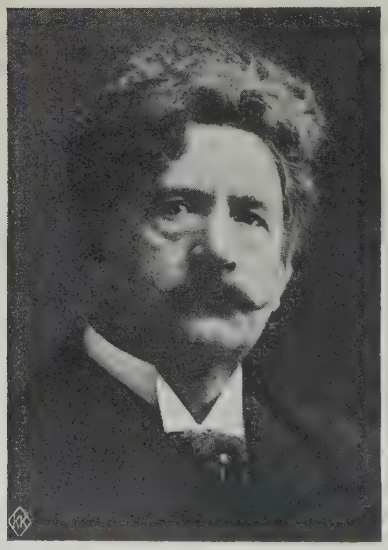
ning til „klokkerne i dalen“ — de prægtige ballader Jan Bart, Jane Grey, de vakre romancer vidner alle om en rik lyrisk aare.

Lyrikeren kommer ogsaa frem i Schjelderups mange musikhistoriske arbeider. Helhetsbilledet, den karakteristiske side, er det han med skarpsyn slaar ned paa og han kan gi overordentlig sympatiske uttryk for sin beundring. Han er mer alsidig i sin vurdering av andres musik end de fleste komponister evner at være. Grieg- og Wagner-biografierne samt talrike artikler i tidsskrifter og dagblade viser hans indsigt og let formende evne.

O. M. Sandvik.

JOHAN HALVORSEN

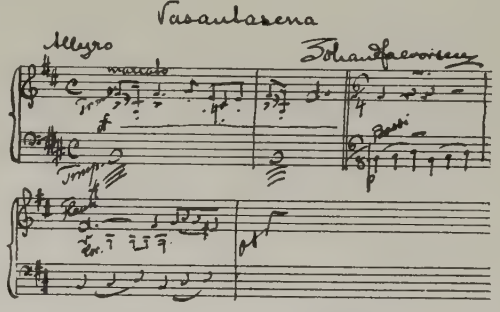
Det at være leder av et stort orkester, der har som opgave at befordre den alvorlige kunst i et litet, uutviklet samfund, er ikke bare til glæde og lyst. Johan Halvorsen har i saa henseende ikke været stort heldigere stillet end sine forgjængere, som, den ene efter den anden, har set sine skjønneste „orkesterdrømme“ gaa op i røk. At Nationalteatret maatte opgi sit udmerkede konsertorkester og sine operaopførelser, var for Halvorsen visselig en stor skuffelse. At orkestersaken efterhaanden er blit en national sak, skyldes for en stor del hans ihærdige energi og fremragende dygtighet. I sit lange virke som kapelmester ved Nationalteatret (siden 1899) har han bearbeidet jordbunden, saa den er blit mottagelig — ja frugtbar som ingensinde før! Johan Halvorsen har derfor hat en betydning for norsk musikliv, som vanskelig kan overvurderes.



Johan Halvorsen.

Det vilde føre for vidt at regne op alle de musikdramatiske og symfoniske verker, som er opført i Nationalteatret i alle disse aar. Blandt vore egne vil operakomponisterne Ole Olsen (Lajla), Haarklou (Marisagnet), Aspestrand (Sjømandsbruden) og Schjelderup (Vaarnat, Julespil) og symfonikerne Schjelderup, Borgstrøm og Gomnæs m. fl. mindes Johan Halvorsen med tak som den der bar deres verker frem til daaben. Førsteopførelserne av operaerne Hans og Grete,

Orfeus, Den flyvende Hollænder, Lohengrin, Tiefland, Aïda, Eugen Onegin, Lakmé, Mignon, Butterfly, og større symfoniske arbeider av Strauss, Mahler, Tschaikowsky, Carl Nielsen, Weingartner, Alfvèn o. s. v. vil ogsaa være i frisk erindring. Særlig operaopførelserne. Vi mindes med vemod de glimrende forestillinger paa Nationalteatret. Ti, som den dygtige og solide musiker Johan Halvorsen er, sørget han altid for at opførelsen stod i komponistens tegn. Han taalte ingen slendrian hverken fra sangernes eller instrumentalisternes side og vek ikke avveien for vanskeligheterne. Bedst likte han sig kanske, naar han stod foran symfoniorkestret og rigtig kunde „fraadse" i orkestrale farver og tonemasser. Da var han heller ikke rædd for at slippe blikblæserne og slaginstrumenterne løs. Opførelserne av norsk musik var mønstergyldige. Kapelmesteren drev efterhvert sit orkester frem til et samspil som vandt megen paaskjønnelse baade hos inden- og utenlandske autoriteter.



Johan Halvorsens noteskrift.

Ogsaa som komponist har Johan Halvorsen utfoldet en livlig produktivitet. Der foreligger en hel række trykte og utrykte verker fra hans haand — fornemmelig for orkester. Dette instrument kjender han tilbunds, han forstaar at utnytte dets mange hjælpekilder. Hans instrumentation er farverik; men komponistens sans for melodi, harmoni og form er heldigvis saa sterkt utviklet, at den skjærmer ham mot misbruk av klangeffekter. Der er ogsaa linjer i hans musik, og han fortaper sig aldrig i tomme instrumentationsvirkninger. En viss paavirkning av de store, samtidige og mangeaarige venner Grieg og Svendsen gjør sig naturlig gjældende av og til; men det musikalske stof som er flytt over fra disse nationale selvhævdere, har tat farve av Johan Halvorsens egen kraftig skaarne, djerve og mandige personlighet.

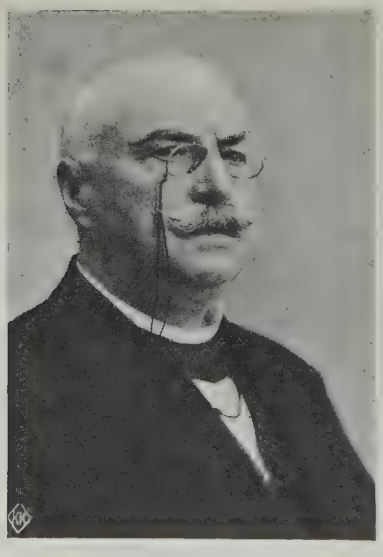
Johan August Halvorsen er født i Drammen 15. mars 1864. Sin musikalske utdannelse fik han ved konservatorierne i Stockholm *(Lindberg* og *Nordquist)* og Leipzig *(Brodsky)* samt hos *César Thomson* i Liége og *Albert Becker* i Berlin. En tid virket Halvorsen som violinlærer ved Philharmonic Society i Aberdeen. 1893—99 var han kapelmester ved Den Nationale Scene i Bergen, hvor han ogsaa ledet musikselskapet „Harmonien"s konserter, og siden 1899 har han været knyttet til Nationalteatret. Av hans talrike verker kan nævnes musikken til en række teaterstykker hvoriblandt følgende norske: Tordenskjold, Fossegrimen, Kristian Fredrik, Kongen, Prinsessen og Dronning Tamara. Meget vellykket er bl. a. musikken til „Medea", hvor Halvorsen har levet sig ind i den gamle tragedies aand, uten at opgi sin personlige egenart. Ogsaa et

ungdomsverk, musikken til det indiske drama Vasantasena, er baade fantasifuldt, karakteristisk og ypperlig instrumentert. Videre maa fremhæves hans norske rapsodier, fire suiter for violin, en violinkonsert, Passacaglia (meget benyttet konsertnummer) og Air con variazione for violin og bratsch, folkevisebearbeidelser, mandskoret „Varde", damekoret „Alrune", festouverturer samt det yndede violinstykke „Veslemøy" og det meget populære orkesterstykke „Bojarernes Indtog". Halvorsens sidst utkomne arbeide er musikken til Krags Sørlandsviser. Johan Halvorsen er ogsaa en dygtig konsertviolinist.

Trygve Torjussen.

HJALMAR BORGSTRØM

blev født i Kristiania den 23de mars 1864 og røbet allerede meget tidlig musikalske anlæg, det var først pianoet, senere violinen han dyrket. Han studerte hos *Martin Ursin,* hos *Johan Svendsen* og *Ludv. M. Lindeman* — en tid ogsaa instrumentation hos *Ole Olsen.* Det første store musikalske indtryk oplevet Borgstrøm i 15-aarsalderen ved en kompositionsaften som *Johan Selmer* gav.



Hjalmar Borgstrøm.

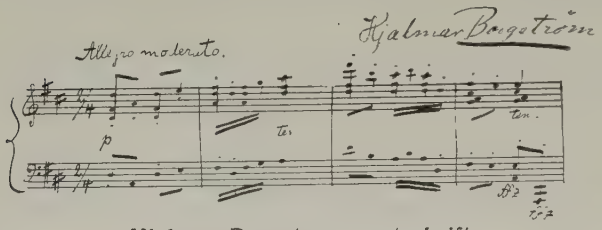
I 1887 reiste Borgstrøm til Leipzig for at fortsætte sin musikalske utdannelse. Grundig teoretisk forberedt som han var, hadde han mest utbytte av at høre musik. Det var Wagner som fanget hans største interesse. I 1890 drog han med Houens legat til Berlin. Han mottok i disse aar sterke indtryk, og hans sjælelige vekst baade som menneske og kunstner løp ikke av uten storme i kriser og motgang. Efter at ha besøkt Paris og London vendte Borgstrøm i 40-aarsalderen hjem til Kristiania, hvor han blev musikanmelder, først i „Verdens Gang", fra 1913 i „Aftenposten." Den første komposition han fremtraadte med var en interessant „Humoreske" for piano. I et mellemavsnit ligger den baarne, fuldtonende kantilene i bassen, hvor han antyder den klanglige farve og stemningen med overskriften „Cello". Allerede et pek hen mot orkestret. Opus 2 viser lyrikeren Borgstrøm i 3 sange. Han brøt helt igjennem med en kantate for solo, stort kor og orkester til

Bjørnsons tekst: „Hvem er Du med de tusene navn" som blev opført paa en konsert i Musikforeningen 1889. Aaret efter blev hans G-dursymfoni opført.

Mellem disse verker og de senere symfoniske digtninger ligger en betydelig utvikling. Det var nemlig som fuldblods programmusiker Borgstrøm var vendt tilbake fra sit lange utenlandsophold, og hans symfoniske digtning „Hamlet" virket som en fanfare, da den i 1903 første gang blev opført i Kristiania. Den blev spillet av den talentfulde frk. Amalie Müller som aaret efter blev komponistens hustru. Borgstrøm ansaa det for en av sine hovedopgaver herhjemme at slaa til lyd for den moderne musik. Baade med sin pen og som musiker har han arbeidet for programmusikken. Et andet større verk vakte ogsaa opsigt. Det var den symfoniske digtning „Jesus i Gethsemane," som første gang blev opført i Kristiania 1904 og vandt sterkt bifald, men var gjenstand for meningsforskjel i musikpressen. Aaret efter opførtes hans symfoniske digtning „John Gabriel Borkman" i Nationalteatret, et verk av dystert indhold svarende til skuespillets tragiske karakter. Adskillige større verker blir til i de følgende aar: Pianokonserten i C-dur, sørgemarsjen over Johan Selmer, symfoni i D-moll, violinkonserten, symfonidigtningen „Tanken," kantaten til Reformationsjubilæet, pianokvintetten m. fl. Desuten har Borgstrøm skrevet to operaer („Thora paa Rimol" og „Fiskeren" til egne tekster), 2 strykekvartetter, violinsonater osv.

I Hjalmar Borgstrøms musikalske utvikling er der 3 ydre faser bak hvilke man skimter en indre linje Fra hans første instrument *pianoet*, som lar hans lyrik faa frit løp i de poetiske klaverstykker og i romancen, lokker *violinen* ham mere og mere over i det instrumentale, til *orkestret*, hvor han litt efter litt naar frem til fuld modenhet i sine symfoniske digtninger og de musikdramatiske opgaver han valgte sig med forbillede i Wagner og den nytyske skole. Det lyriske holder dog følge hele tiden og der er perioder, hvor orkestret faar hvile i hans produktion. Men det klinger ofte under som en grundtone i andre grener av hans musik. I hans klaverstykker arbeider det naturalistisk-impressionistiske klangmaleri sig altid sterkere frem og naar kanske sin klimaks i et saa brilliant stykke som „Vestenvinden" (av op. 20). I romancerne møter man den samme sterkt klangmalende og karakteristisk illustrerende tendens i akkompagnementet. Orkestret drømmer bak mange av disse fine, raffinerte musikstemninger med deres ydre livlige dekoration. I romancerne til tekster av Collett Vogt er der perler som „Svaler i jag", hvor naturfølelsen og mystiken er git en illusionsrik utløsning i akkompagnementet; i „Valmue rød" er der knitrende rytmer, tændende farver, og „Frossen Skog" er ogsaa helt impressionistisk følt, mens mange av hans senere sange mere gir plads for en indre dyp, tonende sjælsskildring, en patos med store, rene linjer og et heftig bevæget dramatisk forløp, som dog ogsaa slipper frem en intim, bløt og stilfærdig følelsesrigdom. Akkompagnementet er ogsaa her ofte sterkt orkestralt farvet. Det er let at forstaa, at orkestret er hans yndlingsinstrument. Med dette naar han først sit maal. Borgstrøm faar ved hjælp av dette sagt alt hvad der ligger ham paa hjerte og det lokker frem en stadig vægtigere iderigdom i valget av sujetter. Borgstrøm behandler orkestret suverænt, idet han utnytter alle dets virkemidler, og den gjensidig supplerende forening av program og musik, ord og toner, er for ham den høieste orkester-

kunst. Han mener i saa henseende ikke at kunne negte sig noget kunstnerisk middel til at skildre livet i hele dets mangfoldighet, og de sjælelige processer løses ofte subtilt og komplicert ut i orkestrets uttryksrigdom. Det literære grundlag søker han at utdype og inderliggjøre ved sin musik. I „John Gabriel Borkman" er det Borkmans vaklen mellem kjærlighet og ærgjerrighet — hans overmod i velmagtsdagene — hans rastløse videre stræben, hans tankers stadige tilbakevenden til Ella Rentheim, hvis motiv likesom advarende klinger op fra orkesterdypet.



Hjalmar Borgstrøms noteskrift
(hentet fra klaverstykket „Drikkevise" op. 18, nr. 2).

I de symfoniske digtninger „Jesus i Gethsemane" og „Tanken" er Hjalmar Borgstrøm naadd høiest. Begge verker er skrevet med kunstnerens hjerteblod. I det førstnævnte snart dystre, snart straalende tonemaleri er Frelserens lidelseshistorie skildret med intens magt, hans kvaler er stillet op mot en higen efter forløsning. Allerede i „Hamlet" finder man en motsætning mellem livets tragik og Ophelias forjættende kjærlighet. I symfonidigtningen „Tanken" uttaler Borgstrøm sin opfatning av tilværelsen. Først naar jordlivets heroiske kamp eller undertiden saa lave stræben er opløst i verdensaltet, først da naar „Tanken" lutret op til foreningen med Gud, en saa storslagen ide, at den vanskelig lar sig helt uttrykke i en enkelt symtonisk digtning. Derfor har Borgstrøm ogsaa følt trang til i en prolog at utvikle „Tanken"s grundideer. Mange vil maaske helst høre musikken uten denne indledning. Borgstrøm skildrer først hvorledes tanken fødes i verdensrummet. Dristig og original er allerede begyndelsen med fløiter, obo og violiner. „Tanken"s motiv opstaar av det uhyre tomme rum, livet utbreder sig mer og mer til en glædeshymne av det hele orkester, undtagen harpen, som først i anden del blir et symbol paa livsnydelse og fristelse. En av de skjønneste dele er 3. del „Haarde trængselstider o. s. v.". Her utfolder Borgstrøm en gripende tragik. Allerede dialogen mellem de tunge sukkende strykere og de klagende træblæsere tegner et plastisk billede. Ogsaa de enkle, men uttryksfulde harmonier bidrager til det dystre indtryk, som efterhaanden hæver sig op til tragisk magt, indtil idealismen „skjænker trøst til de sorgbetyngede".

Mefistosatsen vilde vistnok virke bedst, hvis begyndelsen ikke blev gjentat, men den overordentlig uttryksfulde anden del gik like over i den bevægede finale, som med dristige maleriske midler skildrer „Tanken"s trældom „under materialismens aag", indtil den store, uundgaaelige katastrofe indtræder og tanken igjen stiger op mot det guddommelige Nirvana.

„Tanken" er skrevet med Borgstrøms steile, brændende idealisme og er et av vor kunsts storverker.

Jens Arbo.

SIGURD LIE

Mens saa mange av vore tonekunstnere har lidt under en forsinket teknisk utdannelse, var Sigurd Lie allerede som 25 aar gammel en faglig fuldt rustet musiker. Høit kultivert violinist, moden kontrapunktiker, erfaren kor- og orkesterkjender, og som pianist en ypperlig prima-vista-spiller, enten det gjaldt klaverstykker eller orkesterpartiturer.

At han var naadd saa langt, tiltrods for at han ogsaa hadde maattet arbeide med at ta artium og 2. eksamen, skyldes ikke mindst et overordentlig skarpt gehør og en hukommelse saa sikker, at det overalt hvor han færdedes, vakte opsigt som noget der grænset til det eventyrlige.

Et karakteristisk eksempel paa disse egenskaper husker jeg fra Sigurd Lies kapelmestertid ved Centralteatret i 1898. Fagottisten møtte til en forestilling uten sit parti til et mellemaktsnummer, en længere fantasi. Stemmen hadde han glemt hjemme (utenfor byen), og der var ingen partitur at skrive av efter, bare en violinstemme for dirigenten. Men Sigurd Lie visste raad. Han tok et ark notepapir og skrev i lynende fart ned hele fagot-partiet efter hukommelsen. Stykket spiltes, og det hele var i orden. Næste dag sammenlignedes den skrevne stemme med den trykte. De var paa et par noter nær identiske.

Sigurd Lie.

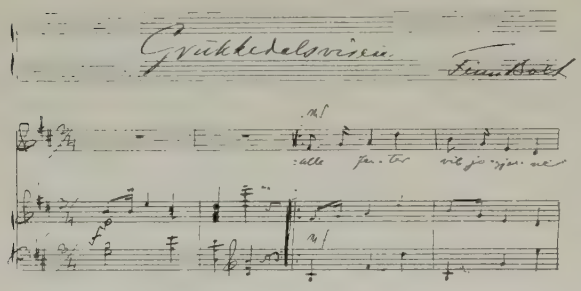
Som komponist har Sigurd Lie frembragt interessante og gode verker inden de forskjelligste genre, om han dog ikke — da han kun 33 aar gammel døde — som skapende kunstner var naadd til den personlige modenhet der kjendetegnet ham som musiker og dirigent.

Det er mest romancer og mandskor-kompositionerne som viser os komponistens særlige Lynne. — En frisk utadvendt lyrisk sanger med eget norsk præg. Helst munter tilsinds og med levende sans for humor, hvad der kommer til uttryk i hans morsomme *Per spillemand*, *Den fyrste erla*, *Huskomhei* og meget andet; men han viser ogsaa for eksempel i romancerne *Midtsommersang* og *Sommermorgen* en saa ren, idyllisk stemningssødme at man maa til Kjerulf for at finde noget lignende.

I de mere høitidelige, dystre eller helt tunge stemninger som *Sne*, *Jubilate* og *Høst* viker den ellers umiddelbare tone oftest for en mer reflektert, intelligent skildrende uttryksmaate, hvorved hans utprægede sans for det klanglige

er fremherskende. Til gjengjæld er der megen friskhet og mandig uttryk i hans Wartburg-cyklus og ballade, begge typiske for det patetiske drag som ogsaa findes i Sigurd Lies komponistfysiognomi.

Endmer kommer disse sider frem i *A-moll-symfonien* og korverket med orkester *Erling Skjalgssøn,* hvor en kraftig nordisk, omend noget Wagnersk tone, gjør sig gjældende.



Sigurd Lies noteskrift.
(„Finn Bolt" var det pseudonym Sigurd Lie leilighetsvis brukte).

Symfonien (opført flere gange i Kristiania og Bergen) vidner om stor kyndighet i det tematiske arbeide og et instrumentalt kjendskap som avvinder orkestret rikt vekslende moderne klangfarver. Naar den rent musikalsk ikke kommer i høide med hans bedste romancer og klaverstykker, synes det nærmest at ligge i at noget teknisk eksperimenterende og villet i uttrykket har traadt i veien for den umiddelbare stemnings organiske utfoldelse.

Foruten nævnte verker har Sigurd Lie skrevet *Orientalsk suite* og *Festmarsch* for orkester, en kvartet og en klaverkvintet, flere hefter klaverstykker, konsertstykke for violin, to norske danse og en violinsonate, dertil to ufuldendte operaer og mange mandskorsange og romancer.

Sigurd Lie blev født i Drammen 23. mai 1871, men vokset op i Kristianssand, hvor faren nogen aar efter hans fødsel ansattes som konrektor ved latinskolen. Forældrene var meget musikalske, faren en interessert og dygtig korleder og moren en udmerket klaverspiller. Sønnens musikalske anlæg gav sig tidlig tilkjende, og under veiledning av domorganist *Rojahn* naadde gutten snart saa langt at han baade som violinist og pianist blev en meget skattet medspiller ved de hyppige musikopførelser i hjemmet. I Kristiania fortsattes senere studiet under *Gudbrand Bøhn* i violinspil og *Iver Holter* i komposition. Tyve aar gammel reiste Sigurd Lie til Leipzig hvor han opholdt sig i to og et halvt aar med lærere som teoretikerne Rust og Reinicke og violinisten Arno Hilf. Paa konservatoriet her opførtes hans B-dur kvintet med smuk sukces. Efter nogen aars ophold hjemme kom han saa til Berlin, hvor han studerte komposition med Urban. Fra høsten 1895 til 98 var Sigurd Lie ansat som konsertmester ved „Harmonien" i Bergen og dirigent for „Musikforeningen" og flere kor. Her gjorde han sig meget bemerket baade som soloviolinist, komponist, dirigent og akkompagnatør. I Kristiania virket han fra høsten 1898 til 99 som kapelmester ved Centralteatret under Fahlstrøms regime. Siden opholdt han sig med stipendium av Houens legat i Berlin til 1902. Ved hjemkomsten blev han leder av *Handelsstandens Sangforening*, som under ham naadde særlig gode musikalske resultater. Og — for at citere slutningen av *Arbos* træffende Sigurd Lie-biografi — „han giftet sig, og livet syntes at ligge den unge livsglade mand aapent, hans særprægede personlighet ytret

sig sikrere og klarere i de verker som nu strømmet fra hans haand. Saa pludselig blev ha revet bort".

Sigurd Lies død den 30. september 1904 vakte sorg hos alle der kjendte ham og med saa god grund hadde regnet med i ham at faa en fremragende fører i norsk musikliv.

Per Reidarson.

Christian Teilman er født 1845, død 1909 i Kristiania som organist ved Garnisonskirken. Hans stilling er litt anderledes end de mest kjendte norske komponister. Hans musik, marsjer, danser og parafraser over koraler, har sjelden lydt i konsertsalen, men han hadde den lykkelige evne at træffe den populære tone for det store daglige behov. Derfor fandt han frem til de tusen hjem ikke bare i Norge, men ogsaa i Sverige og Finland.

Sigwardt Aspestrands skjæbne er tragisk. Hans 8 operaer er komponert under vanskelige livskaar, dels ogsaa under sygdom. Han fik ikke fæstet rot i noget av de mange land han flakket om i. Født i Aremark nær Fredrikshald 3. november 1856, utdannet han sig først som violinist under ledelse av Dalback, Bøhn og Joachim. Da han fik krampe i fingrene, la han hovedvegten paa sine komponiststudier. Især operaen interesserte ham. Da han imidlertid væsentlig var autodidakt, formaadde han ikke at følge tidens utvikling, men holdt sig til ældre mestre som Weber eller Marschner. Denne underlige konservatisme blev sat pris paa i Coburg og Gotha, hvor „Sjømandsbruden" først opførtes. Derimot fandt den norske kritik hans opera forældet og altfor harmløs, da Halvorsen den 8. mai 1907 gav dette verk paa Nationalteatret som „den første norske opera". Publikum stillet sig derimot velvillig til den populære, letfattelige musik. Senere har Aspestrand lidt under sygdom og savn og har neppe faat anledning til at skape større verker. Man maa beundre hans sikre tro paa et indre kald og mot til uten opmuntring at skape en række større dramatiske arbeider, selv om han neppe naadde sit livs maal.

S. Aspestrand.

Alfred Andersen-Wingar (født i Kristiania 15. oktober 1869) vilde antagelig utviklet sig langt rikere end tilfældet er, hvis han hadde arbeidet under gunstigere livskaar. Som violinist i teatret, dirigent og paa andre maater har han været beskjæftiget. Hans tid var derfor sterkt optat. Han har allikevel skrevet to operaer. Den ene „Die alte Methode" har jeg nøiagtig gjennemset.

Det er en velskrevet og godt instrumentert komisk opera, som for længe siden burde ha været opført. Den er ikke revolutionær hverken i indhold eller form, men ærlig og egte i sit slag. *Andersen-Wingar* vilde ha kunnet bli en norsk Lortzing, hvis vi hadde besiddet en operascene. Han har ogsaa skrevet en opera av større dimensioner „Frithjof og Ingeborg".

Alfr. Andersen-Wingar.

Orkestret er hans yndlingsinstrument og han behandler det med kyndighet og fin farvesans.

Jeg kan ikke her analysere hans talrike verker, 3 symfonier, 2 violinkonserter, musik til flere dramaer, „Les Naiades", et yndefuldt litet orkesterstykke o. s. v. En hel del av hans orkesterstykker har været opført i Musikforeningen og i senere symfonikonserter. Andersen-Wingar er ingen banebryter, men bevæger sig paa velbanede veie med virkelig musikglæde, med fuld forstaaelse for sit talents rækkevidde. Han grundet de populære symfonikonserter i Kristiania og har i flere aar (fra 1911) med utilstrækkelige midler tappert kjæmpet for utbredelsen av god musik.

Fredrik Wilhelm Gomnæs har mest beskjæftiget sig med større former, orkester- og korkompositioner. Hans største verk er en symfoni, opført i 1908 paa Nationalteatret og senere gjentat paa flere konserter. Den viser ubetinget et friskt talent og evne til at utnytte orkestret, men den tunge instrumentation minder om at Gomnæs i den væsentligste del av sin utvikling har virket som militærmusikker.

Født paa Ringerike 4. april 1868 utdannet han sig først som cellist under Hennum, senere ved høiskolen i Berlin. Han har ogsaa skrevet en hel del for militærmusik, virket som dirigent bl. a. i Hamar, Gjøvik, Bergen, Kristiania o. s. v., været formand i Bergens Musiklærerforening og medlem av „Harmonien"s direktion. Han er en dygtig cellist, og som før nævnt leder av Kristiania Haandværkersangforening.

Fr. Wilh. Gomnæs.

Halfdan Jebe, talentfuld komponist, har skrevet en mængde lyriske smaastykker og sange, deriblandt „Ellen" og „Kung Liljekonvale" som begge viser fantasi og sans for harmoniske finesser, stemning og farve. Klaveret behandles like indgaaende som sangstemmen. Hans utvikling har dog neppe holdt, hvad hans ungdom lovet. I sin bedste alder drog han til Amerika.

Adolf Hansen er en flot og yderst frugtbar dansekomponist. Han har ogsaa komponert en mængde marsjer, hvorav en er tilegnet keiser Wilhelm.

Ogsaa *Alfred Russ* (1869) — billede se bind II, side 80 — har skrevet en række yndede kor, („Tor Foleson", „Violer") romancer m. v.

Av *R. M. Forwald* (1869) foreligger populære mandskor, sange og orgelverker.

Stor utbredelse har enkelte av *K. Wendelborgs* korsange faat, melodiøse og enkle som de er.

Tre kvindelige komponister bør nævnes:

Magda Bugge som i flere aar levet som musiklærerinde i Amerika, har komponert en mængde populære sange og klaverstykker. Desuten en orkestersuite o. s. v. Hendes verker bærer præg av egte følelse, alvorlige tekniske studier og stræben efter at gi sit bedste uten forsøk paa at være „over evne".

K. Wendelborg.

Endnu beskednere er *Erika Bodum* hvis smaastykker og danse med rette har fundet adskillig utbredelse.

Marie Hall har skrevet en hel del elskværdig musik til bruk i hjemmene, naiv og ren i følelsen, men uten større egenart.

Gerhard Schjelderup.

MUSIKLIV UTENFOR KRISTIANIA

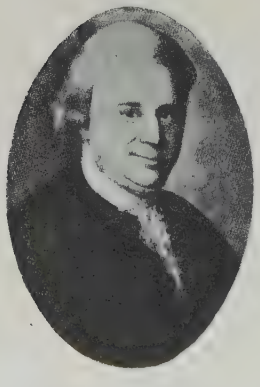
Vi kan desværre denne gang ikke ta det hensyn til musiklivet utenfor Kristiania som vi gjerne hadde ønsket. Blandt andet forbyder pladshensyn os at gi alle de værdifulde kunstens arnesteder hvorfra ofte de rikeste impulser utgaar, den ære som de fortjener.

BERGEN

Det er først fra de sidste halvandet hundrede aar vi vet noget om musikken i Bergen i moderne forstand. Ifølge Yngvar Nielsen hadde Bergen allerede i det 16. aarhundrede sine gatemusikanter.

I det syttende aarhundrede har der i Bergen været fast ansatte „instrumentister", som har hat eneret til at spille ved bryllupper og festlige leiligheter. I 1686 var der to saadanne, *Rudolph Griep* og *Povel Kröppelin*.

I 1687 fastslaar Christian Quint de to instrumentisters eneret til at praktisere ved „bryllupper eller vertzskabrenten i forn. te Bergen bye eller paa landet i Bergen huus ampt". Og grunden hertil er, at der er gjort klage over „en deel bønhaser som paa landet i Bergen Huus lehn udfahrer oc med deris spil og leeg til vertzskaber och bryllupper opvarter".



Rektor J. Boalth,
Harmoniens stifter (f. 8. mars 1725, d. 5. december 1780).

Det ældste orgel i Bergen er Mariakirkens som restaureredes i 1678 og bar aarstallet 1575, som antagelig har været bygningsaaret. De andre er tidligere omtalt.

Nogen kunstnerisk musik er der neppe ydet i kirkerne. Saa sent som i 1821 bemerker biskop *Pavels* i sin omtale av Jonas Reins begravelse fra Nykirken: „Sang, klokkeklang og orgelspil i denne kirke er hverandre værdige: alle under kritik". I 1826 fik Domkirken en dygtig organist i overlærer *Bohr*, en mand som paa flere omraader har indlagt sig fortjeneste av Bergens kulturliv.

Musikken har været utøvet rundt i hjemmene. Klaver fandtes i enkelte embedsfamilier og i velstaaende kjøbmandshjem. Violin og fløitespil dyrkedes flittig især i midten av det attende aarhundrede.

Rektor *Jens Boalth* (1725—1780) stiftet den 8. oktober 1765 „Et lidet frivillig musikalsk selskab", som med enkelte mindre

avbrytelser har bestaat og været grundstammen i Bergens musikliv: „Det harmoniske selskab" eller som det i regelen har været kaldt „Musikselskabet Harmonien".[1])

Sjælen i selskapets virke i de første aartier var digteren *Claus Fasting* (1746—1791), en efter alle vidnesbyrd at dømme gjennem musikalsk personlighet og dygtig pianist. Hans klaver findes opbevart i Bergens museum. Til dette selskap skrev Fasting sin kjendte „Harmonisang", hvis første vers lyder saa:

Claus Fasting

Verdners liv og aanders glæde,
du som løser slavers kjede,
alle hjerter dig tilbede,
himlens yndling, harmoni!

Av musikselskapets tidligste dirigenter maa nævnes *Niels Haslund*[2]). Han var „Concertmester" fra 1770—1784/85. Haslund var kjøbmand, men synes desuten at ha været en udmerket musiker. Han var oldefar til *Edv. Grieg*. Han efterfulgtes av Stadsmusikant *Ole Røder* fra 1785—1805, hvorpaa *I. H. Paulsen* kjendt som Ole Bulls første violinlærer, med et par aars avbrytelse var dirigent til 1820.

Paulsen synes at ha været en dygtig kunstner paa sit instrument.

Fredrik Bøschen

I 1810 kjøpte selskapet en ganske stor eiendom, hvor der foruten konsertsal var læseværelse, billard og spisesal. Medlemstallet var 300 av begge kjøn, de 100 antagelig aktive. Med selskapet var forenet en musikskole.

Fra 1812 findes opbevaret programmer, saa selskapets virksomhet kan følges fra aar til aar like til 1838. Der blev holdt regelmæssige konserter; antallet av dem vekslet mellem 11 og 12 aarlig, et aar (1817) endog 14, enkelte aar bare 8.

I de første av disse aar finder vi der er opført symfonier av Haydn, Mozart, Romberg og Beethoven, ouverturer av Mehul, Mozart og Weber, klaverkonserter av Mozart, Beethoven, Rohde og Kreutzer. Efter 1820 — dirigenten var da (fra 1820—1827) en svensk violinist *Lundholm* — kommer Beethoven jevnlig paa programmet, likesom duetter, kvartetter og kvintetter opføres.

Samtidig dyrkedes sangen flittig, baade solosang, duetter og korsang. I *Fredrik Bøschen* (død 1825) og *Henrik Meyer* (død 1832) har „Harmonien" saavelsom

[1]) Se *Johan Petersens* fortjenstfulde verk „Harmonien 1765—1900", Bergen 1901. „Harmonien"s arkiv var anset tapt og kapt. Petersen har væsentlig maattet følge „Bergens Adresseavis", som begyndte at utkomme samme aar som „Harmonien" stiftedes. I 1914 gjenfandt man selskapets forhandlingsprotokoller fra 1769—1830. Senere har man fundet protokollerne fra 1844 - 1848. Man mangler alene arkivet fra 1856—1882 for at ha fuldstændig materiale til selskapets historie.

[2]) *Emil Jessen*: Musikselskapet Harmoniens dirigenter i 150 aar. Bergen 1920.

det i disse aar virksomme og populære „Dramatiske Selskab“ hat to uten tvil meget talentfulde medlemmer. Henrik Meyers herlige bas finder vi ofte nævnt og fremhævet i samtidens literatur.

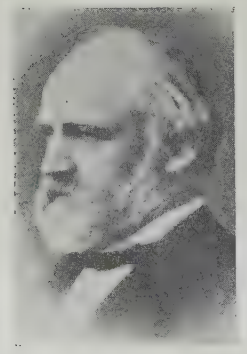
Henrik Meyer.

I samme aar „Harmonien“ reorganisertes, fik nye love og egen eiendom — i 1810 — fødtes den mand, hvis navn er blit det mest straalende i norsk musikhistorie, *Ole Bull*. Han var ikke mere end 9 aar gammel, da han første gang optraadte paa konsert i „Harmonien“. Forat gi ham adgang til selskapets orkester fandt man det nødvendig at tilføie følgende passus i lovene: „Til at gjøre tjeneste i orcestret kunne ukonfirmerede antages af direktionen. Saadanne have ikke adgang til selskabets baller“. Blandt dem som i de følgende aar optraadte som solister var frk. *Gesine Hagerup*, som senere blev gift med konsul Alexander Grieg og blev mor til brødrene John og Edvard Grieg.

Et stort tap led „Harmonien“ da overlærer Bohr i 1836 døde. Han hadde været et av selskapets virksomste medlemmer, var et aar dets instruktør og fik flere arbeider — et par kantater og en symfoni — opført.

De sidste aar han levet var en nedgangstid for „Harmonien“. Dirigenten var en bøhmer, *Ferdinand Schediwy*, som i 21-aarsalderen kom til Bergen og blev der til sin død i 1877. Han var en dygtig musiker og en original personlighet, blev organist ved Domkirken og virket som sanglærer ved skolerne. Interessen for musikselskapet var imidlertid slappet. I 1837 gav det bare en konsert, i 1838 gav det 3. I 1839 averterte det, at enhver herre kunde ta med sig 2 damer til assembleerne og at konsertene for det aar indstilledes.

Christian Frederik Gottfried Bohr.



August Fries.

I over 5 aar laa nu alt offentlig konsertliv nede i Bergen indtil i 1844, da der i Bergen samtidig oprettedes to musikselskaper: „Philharmonien“ og „Foreningen“. Den sidste gik dog snart over til at bli en danseklub, mens den førstnævnte fik dygtige og energiske kræfter i brødrene *August og Wulf Fries*, av hvilke den første i en lang aarrække blev knyttet til Bergen, hvor han døde i 1913, 92 aar gammel. Dygtige amatører optraadte som solister (sang og klaver). Bøhmeren *Carl Schart* spilte bratsch, cello og kontrabas.

„Philharmonien“ fik intet langt liv. Fuldstændige programmer findes bare for 1845 og 1846, henholdsvis 11 og 7 koncerter. De ind-

ledes i regelen med en ouverture; nogen symfoni kom ikke til opførelse. Brødrene Fries optraadte flittig som solister og der blev bragt avveksling i programmet ved deklamationsnumre.

I 1851 fik Bergen for første gang besøk av et utenlandsk (tysk) orkester; det var det saakaldte Schwarzbacher-kapel bestaaende av 8 musikere. Flere av dets medlemmer slog sig tilro i Norge. I Bergen blev to av dem, *Carl Rabe* og *Wilhelm Harloff*, flittige deltagere i musiklivet, likesom de i egenskap av musikaliehandlere blev bindeled mellem musikverdenen ute og Bergen. Samtidig med dem kom en av deres landsmænd *Otto Lübbert* til Bergen, og skjønt han ikke var musiker av fag men vel en dygtig amatør, blev han dirigent for „Philharmonien" og instruktør for brigadens musikkorps, som han skal ha bragt langt fremover. Han opførte bl. a. Haydns „Skabelsen" i Nykirken i 1855 og 1. akt av operaen „Freischütz" paa teatret aaret efter. Solisterne var amatører, herrer og damer av byens borgerskap.

John Grieg.

Sæsongen 1855—1856 blev „Philharmonien"s sidste, men samme dag selskapet opløstes (1. december 1886) stiftedes igjen „Harmonien" med Schediwy som dirigent. Det ledet til en ny proces mellem de to selskaper, da begge gjorde fordring paa biblioteket. „Harmonien" vandt processen, men først i 1858 fik selskapet sakerne utlevert av Lübbert.

Fru Losting.

Fra høsten 1860 begyndte en frugtbar tid for „Harmonien". Konserter blev avholdt aarlig like til 1888, da der igjen blev en stans paa nogen aar.

I violinisten *August Fries* fik „Harmonien" sin første solid og fagmæssig utdannede dirigent.

Han var født i Segeberg i Holstein i 1821 og var i 1842 kommet til Bergen sammen med sin bror cellisten Wulf Fries og klarinettisten A. Drewes for at gi konserter. De blev engagert av „Philharmonien", men reiste i 1847 til Amerika. I 1858 kom August Fries tilbake til Bergen og blev aaret efter „Harmonien"s dirigent.

Fries fik stor betydning for byens musikliv, som dirigent, solist og lærer. Utallige er de elever, som har nydt godt av hans kyndige veiledning baade paa violin og klaver.

Sammen med Rabe, Harloff, Schart og pianisten *Ernst Haberbier*, og senere sammen med cellisten *John Grieg* har han paa konserter fremført en række kammermusikverker av Beethoven, Mozart, Schubert og Mendelssohn.

Ingolf Schjøtt.

Fra 1862—1864 var Maczewski „Harmonien"s dirigent. I dette tidsrum falder *Edv. Griegs* første optræden. Efterat være hjemvendt fra sit studieophold i Leipzig optraadte han paa en konsert den 26. februar 1863 og foredrog sammen med Maczewski Beethovens sonate for klaver og violin. (C-moll opus 3, nr. 2).

Maczewski stiftet under sit ophold i Bergen (15. februar 1863) en privat kvartet, som efter 1. violinisten Johan D. Beyer fik navnet „Den Beyerske kvartet". Den har i aarenes løp utfoldet en livlig virksomhet uten nogensinde at ha fremtraadt for offentligheten. Selveste Ole Bull besøkte nu og da dens privatkonserter og overtok 1. violinstemmen i kvartetter og kvintetter. Som manuskript foreligger trykt „Nitten aar i Den Beyerske Kvartet. Et tidsbillede" av N. (Fr. Nannestad).

Av Griegs kompositioner opførtes den 27. april samme aar „Rückblick", digt for blandet kor og piano, og 19. januar 1865 blev hans C-moll sonate opført. Ved en konsert den 24. november debuterte hans kusine og senere hustru *Nina Hagerup* og sang blandt andre numre Griegs „Hjertets melodier".

I 1866 møter vi for første gang Richard Wagners navn paa „Harmonien"s program, idet en amatør sang „Bøn" av „Rienzi" og senere paa vinteren opførtes indtogsmarschen av „Tannhaüser".

I 1871 optraadte *Ernestine Rabe* (senere fru Losting) som solist i Mendelssohns „Caprice brillant" for klaver med orkester. Hun var bare 15 aar gammel, men hadde ikke destomindre allerede to aar tidligere optraadt ved en konsert. Hun kom til at delta meget flittig i Bergens konsertliv dels som solist, senere især som en søkt akkompagnatrice.

Opsigtsvækkende var *Hanka Schjelderups* debut i 12aars-alderen paa *Ole Bulls* sidste konsert i Bergen.

Lars Søraas.

Johan Svendsens navn begynder nu ogsaa at vise sig paa programmene. D-dur symfonien opførtes i 1871 og oktetten aaret efter. I 1873 spilte Fries andanten av violinkonserten med orkester. I dette aar optraadte for første gang paa en Harmonikonsert en ung sanger, som har utført et stort og betydelig arbeide i Bergens musikliv, *Ingolf Schjøtt*, med en arie av Mendelssohns „Paulus".

I de paafølgende aar var dirigenterne tyskerne *Richard Henneberg, Adolf Blomberg* og *Herman Levy*. Med aaret 1880 indtraadte et omslag i Bergens musikliv. Konserterne i „Harmonien"

hadde væsentlig været utført av amatører. I dette aar dør Ole Bull og Edv. Grieg betræder „Harmonien"s dirigentplads.

Den første konsert under Griegs ledelse blev holdt 22. oktober 1880. Da mesteren traadte frem mødtes han av publikums begeistrede hilsen. Programmet bød paa Svendsens norske rapsodi i C-dur, Bach-Liszts fantasi og fuga med Erika Nissen ved flygelet, Mozarts „Vespersang" for kor og strykeorkester, Haydns D-dur symfoni og Beethovens store korfantasi med fru Nissen som klaversolist. Foran sidste nummer spilte orkestret til minde om den nylig avdøde Ole Bull „Sæterjentens søndag". Ved de første toner reiste uvilkaarlig alle sig og paahørte melodien staaende.

Med Griegs overtagelse av dirigentpladsen blev der slut paa de gemytlige prøver; en myndig mand var stillet i spidsen og selskabeligheten indskrænket sig til en dansemoro, naar sæsongen var forbi. En strømændring ogsaa i en anden henseende kan dateres fra konserten 22. oktober 1880. Edv. Grieg paakaldte pressens opmerksomhet for musiklivet. Vinket blev fulgt, og siden har den bergenske presse regelmæssig levert anmeldelse av de offentlige konserter.

I to sæsonger stod Grieg som „Harmonien"s dirigent og samlet sterk interesse om musikselskapet. Blandt større verker som kom til opførelse i denne tid maa nævnes Mozarts „Requiem". Grieg avløstes høsten 1882 av *Iver Holter,* under hvis ledelse Bachs „Matthæus-passionen" kom til utførelse i Domkirken.

Elisabeth Hals-Andersen.

Fra høsten 1885 var *Per Winge* dirigent og *Johan Halvorsen* konsertmester. I denne periode blev der for første gang i Bergen git en konsert utelukkende bestaaende av Wagners kompositioner. I 1887 sluttet Winge som kapelmester, Johan Halvorsen drog til Tyskland for at søke videre utdannelse, og „Harmonien" var atter taus i 4 sæsonger.

For sæsongen 1892—1893 var komponisten *Washington-Magnus* dirigent og den evnerike, men tidlig bortrevne violinist *Karl Johannessen* konsertmester. Hans herlige tone henrev alle som hørte ham. Paa „Harmonien"s konserter utførte han bl. a. Mendelssohns, Vieuxtemps og Max Bruchs konserter og spillet primo violin i kammermusikverker sammen med *John Grieg, Hjalmar Rabe* og fru *Schøning.*

Fra høsten 1893 blev *Johan Halvorsen* dirigent. En række ypperlige symfoniske verker opførtes, saaledes flere av Beethovens symfonier og Tschaikowskys „Ouverture solennelle 1812". Der blev git 6—7 konserter i sæsongen. Som solist optraadte for første gang pianistinden *Elisabeth Hals-Andersen,* som fra nu av blev en meget benyttet kraft i Bergens musikliv. *Sigurd Lie* optraadte som violin-solist og deltok i opførelsen av kammermusikverker.

1898 danner et vendepunkt i Bergens musikhistorie, idet dette aar bragte den første store norske musikfest under utstillingen i Bergen. Til at begynde med opstod der en alvorlig polemik i pressen om denne fest, idet det i visse

norske musikerkredse vakte forargelse, at Edv. Grieg hadde engagert det berømte Amsterdam-orkester under sin ansete kapelmester *Willem Mengelberg* til at utføre musikverkerne. Imidlertid løp festen av til den største tilfredshet paa alle hold.

Amsterdam-orkestret talte 70 mand. Av større musikverker som kom til utførelse maa nævnes: *Sindings* klaver-konsert i des-dur, *Iver Holters* orkester-suite av „Götz von Berlichingen", *Johan Svendsens* rapsodi nr. 3 og D-dur symfoni, *Ole Olsens* „Aasgaardsreien", *Griegs* klaverkonsert og operafragmentet „Olav Trygvesson", *Gerhard Schjelderups* orkestersuite av „En hellig aften", *Selmers* „Tyrkerne gaar mot Athen", *Halvorsens* Vasantasena-suite og *Ellings* „Tema med variationer".

Komponister fra musikfesten i Bergen 1898.

Som solister optraadte *Agathe Grøndahl*, *Ellen Gulbranson*, *Amalie Grüner-Harloff*, *Erika Nissen*, *Jacobine Madsen* og *Thorvald Lammers*. *Ernestine Lostrup* akkompagnerte. Følgende komponister dirigerte sine egne verker: Elling, Grieg, Halvorsen, Holter, Ole Olsen, Schjelderup, Sinding og Svendsen. Svendsen dirigerte desuten Johan Selmers, Ingolf Schjøtt Cappelens kompositioner og ledet det blandede kor paa 430 sangere. Foruten verker av de nævnte komponister kom kompositioner av Ole Bull, Kjerulf og Nordraak, Halvorsen, Alnæs, Backer-Lunde og Sigurd Lie til opførelse. Solisterne hørte alle til vore ypperste norske kunstnere.

Fra musikfesten i 1898 spiret tanken om et fast førsterangs symfoni-orkester for Bergen. Der arbeidedes i stilhet, tanken blev aldrig helt opgit av dem som elsket musik. Men der gik over 20 aar før den blev realisert. Først skulde megen kraft spildes og en oprørende strid gjennemføres.

Fra 1894 av hadde Bergen for anden gang to musikselskaper som spredte kræfterne og splittet interessen. Endel yngre musikinteresserte, som oprindelig hadde virket indenfor Bergens Ynglingeforening oprettet „Bergens Musikforening". Den førte i begyndelsen en meget beskeden tilværelse. Som dirigent ansattes *Karl Johannessen*, under hvis taktstok foreningen i 1895 gav sin første konsert. Senere virket *Sigurd Lie, Gaston Borch* og *Andersen Wingar* (1 konsert) som kapelmester. I 1899 tok foreningen, sikkert inspirert av forrige aars musikfest, et stort løft, idet den engagerte en række dygtige musikere, ansatte den danske violinist *Axel Schiøler,* som kapelmester. Blandt de engagerte kunstnere var *Arve Arvesen, Ingebrigt Haaland, Victor Schuster* (violin), *Otto Buschmann* (cello), *Fritz Müller* (fløite), *Paul Dietrich,* (obo og engelsk horn). Flere av disse virker endnu i Bergen.

Harald Heide.

I sæsongen 1899—1900 opførtes flere ypperlige verker Den tilsyneladende saa livlige interesse for musik viste sig imidlertid ikke stabil. Søkningen til de mange konserter var ikke stor nok til at de store utgifter kunde dækkes. Efter nogen tids virksomhet kom der istand underhandlinger som endelig førte til deres sammenslutning med den danske komponist *Chr. Danning* som dirigent. I løpet av 1901 var der avholdt 95 konserter. Enigheten varte dog ikke længe. „Harmonien" begyndte igjen sine konserter i 1903, mens Musikforeningen indstillet sit arbeide.

Da der i anledning av E. Griegs 60-aarige fødselsdag blev samlet et Grieg-fond, bestemte Grieg, at renterne efter en viss tid skulde komme Bergens teaters orkester og „Harmonien" tilgode. Han meddelte ogsaa, at efter hans og hans hustrus død, skulde deres formue anvendes til fremme for byens musikliv. I den anledning opløstes orkesterforeningen og dens lille fond blev overladt Grieg-fondet. Da Grieg-fondet for nogen aar siden naadde det statutmæssige beløp 100 000 kroner, utdeles hvert aar renterne.

Efter *Danning* blev i 1907 *Harald Heide* ansat som kapelmester ved Den Nationale Scene og overtok samtidig stillingen som „Harmonien"s dirigent. Han er en fremragende violinist, og som dirigent har han vist en sjelden evne til at vokse med opgaven.

Orkesterforholdene var vanskelige i Bergen. Teaterorkestret — 16—17 mand — var den faste stamme man hadde at bygge paa. En god støtte blev det, da kommunestyret til kinomatografbevilgninger knyttet betingelse om, at der skulde holdes forsvarlig musik, og at de engagerte kræfter skulde avgives til de orkester-konserter, „Harmonien" holdt i aarets løp. Allikevel hændte det i en enkelt sæsong at symfonikonserterne maatte indstilles.

Det var klart at der under slike forhold maatte lægges et alvorlig arbeide paa at skaffe Bergen et fast, forsvarlig orkester. Sjælen i dette arbeide har været skibsmægler *Fridtjof Sundt.*

Der blev samlet et fond og Bergens kommunestyre gav et bidrag paa en halv million kroner. Med denne betydelige kapital i ryggen besluttet man at gaa igang med dannelsen av et større orkester. Som foreløbig lokale fik man det i 1915 aapnede „Koncertpalæet".

Høsten 1919 aapnedes musiksæsongen med konsert av „Harmonien"s rekonstruerte orkester under Harald Heides taktstok. Det var ikke uten en viss bevægelse Bergens publikum oplevet denne begivenhet.

Orkestret er paa 42 mand og forsterkes ved sæsongens abonnementskonserter (hittil 8).

Hver torsdag og søndag holdes konserter, som har kunnet glæde sig ved sterk tilstrømning, ikke mindst av musikalsk og musikdyrkende ungdom.

Før „Harmonien" endnu var kommet saa langt, feiret selskapet sit 150-aars jubilæum under stor tilslutning. Festkonserten indlededes med en prolog av nærværende forfatter.

Sverre Jordan.

Alf Fasmer Dahl.

Torgrim Castberg.

Værdifulde faktorer for Bergens musikliv som ikke maa undervurderes, har byen hat i sin brigademusik, og i teatrets mellemaktsmusik. I endnu høiere grad er dette tilfældet med teatrets sangspil-, opera- og operetteopførelser. Av kræfter som har virket her, maa nævnes *Rosa Asmundsen, Nicolai Halvorsen, Bjarne Lund, Jacobine Madsen, Nathalie Hansen, Hans Hedemark, Lully Sperati-Jordan, Rasmus Rasmussen, Ludvig Bergh, Dagny Schjelderup* og *Alfred Helgeby*. Fra 1920 er *Chr. Thaulow* kapelmester.

Korsangen har været dyrket med adskillig interesse. Et sterkt opsving fik denne interesse ved den femte store sangerfest, som blev avholdt i Bergen i juni maaned 1863. Lederen var „Harmonien"s kapelmester Amadeus *Maczewski*. Fælleskorene lededes av *Joh. D. Behrens, F. A. Reissiger* og *M. A. Udbye*.

Den betydeligste fremmer av korsangen i Bergen har været *Ingolf Schjøtt*. Han er født i Bergen i 1851, utdannet sig som sanger og har i en lang aarrække virket som organist ved domkirken. Sin største betydning har han hat som dirigent av større korverker. Han oprettet i begyndelsen av nittiaarene en „Korforening", som gav endel konserter, tildels med orkester. Han har hat en enestaaende evne til at faa korene „til at gaa". Under musikfesten i Bergen i 1898 ledet han korene og blev ved denne leilighet av Edv. Grieg for det tæt besatte hus betegnet som vort lands første kordirigent. Han har bl. a. gjentagne gange fremført Cherubinis „Requiem" og i sæsongen 1919—20 som „Harmonien"s faste kordirigent Dvoråks „Stabat mater" og i sæsongen 1920—21 Brahms' „Ein deutsches Requiem".

For sangen har organist *Lars Søraas* hat betydning, dels som leder av mandskor, dels som teoretiker.

Alf Fasmer Dahl (f. 1873), sogneprest i Nesttun ved Bergen, har vakt opmerksomhet ved sine vespergudstjenester. Han er den første som har gjennemført saadanne i vort land.

Han har utgit bl. a. „Vespergudstjenester" og kor.

Kirkemusikken har hat talentfulde og interesserte dyrkere i Bergen. Tyskeren *Ferdinand*

Vogel, som var organist i Nykirken i en aarrække, utdannet flere dygtige orgelspillere. Blandt musikere som har git kirkekonserter i Bergen, maa særlig nævnes *O. E. Eriksen,* som var en fin og smagfuld orgeleksekutør, *Karsten Solheim*, en dygtig lærer og musikteoretiker, fremragende orgelspiller og komponist til mange vakre kor- og solosange. Han administrerte i nogen aar saakaldte „musikalske andagtsstunder", 10-øres kirkekonserter, som vandt stor tilslutning, men som nu er indstillet.

Av musikere, som har været nær knyttet til Bergens musikliv, maa nævnes *Gabriel Tischendorff,* komponist av en række solosange, korsange og pianostykker. Hans musik til „Jeg vil værge mit land" synges over hele Norge. *Frantz Beyer* har utgit en del romancer med fin poetisk stemning; han var i mange aar medlem av „Harmonien"s styre og selskapets eneste æresmedlem. I de sidste aar har *Sverre Jordan* virket her som pianist, musiklærer og en meget lovende komponist. Han har i nogen aar været medlem av „Harmonien"s styre og har ved flere leiligheter vist sig som en flink dirigent. I konsertlivet har fru *Inga Lunde* i en aarrække tat virksom del som sangerinde, likesom hun har været en meget dygtig og skattet lærerinde for en mængde unge sangstuderende.

I 1905 fik Bergen sit musikakademi. Det var violinisten *Torgrim Castberg* som startet det, og i den tidligere nævnte skibsmægler *Fridtjof Sundt*, fandt „Bergens Musikakademi" en trofast støtte. I 1912 kunde musikakademiet flytte ind i den store velindrettede gaard, hvor der nu arbeides med liv og lyst. Akademiet har i de senere aar hat baade kommunalt tilskud og statstilskud.

Fra „Bergens Musikakademi" spredes sansen for musik og ikke mindst for samspil ut over byen. Kammermusik dyrkes allerede ganske flittig av flere klubber av unge mennesker, og den utvikling av musiksansen som følger derav, lover godt for musiklivets videre vekst. Har musikinteressen i Bergen hat sine døde perioder, synes der nu at være kommet en renæssanse.

Alfred Paulson.

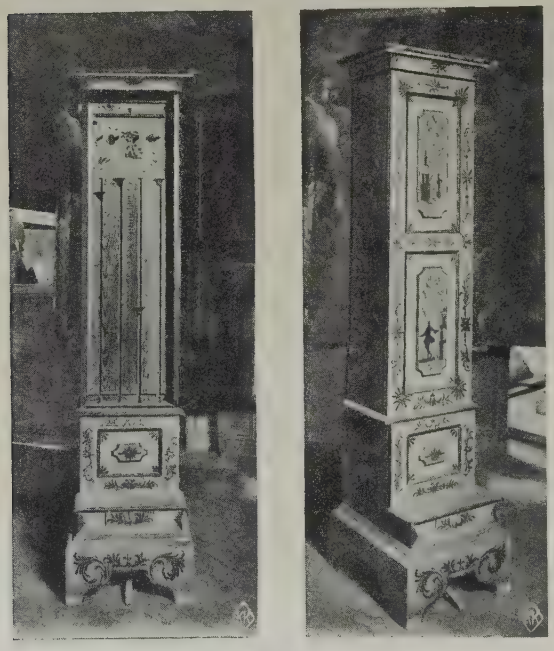
TRONDHJEM

Det gamle Nidaros har engang været midtpunktet for norsk kirkemusik, se bind I, s. 16 og baade i reformationsaarhundredet og senere har kantorer og syngemestre, som i „Efter Reformationen" (bind I, s. 38) omtalt, sørget for at den gamle erkebispestad stod fuldt paa høiden. Desværre mangler vi omtrent helt efterretninger fra 1. halvdel av 18. aarhundrede. Men fra ca. 1750 faar vi ialfald en del oplysninger. Der bodde dengang i byen en høist merkelig mand, oberbrandmester, arkitekt og organist *Johan Daniel Berlin.* Som komponist har han levert kantater bl. a. ved indvielse av „Videnskabernes Selskab" i 1768, og skrevet arier og menuetter i tidens smag.

Men av særlig interesse er det monokord som den videnskabelig utrustede mand konstruerte. Fysikeren lektor *O. Ryssdal* har herom velvillig utarbeidet følgende for Norges Musikhistorie:

„I den fuldt utviklede kromatiske skala kommer 22 toner til anvendelse indenfor et oktavinterval, oktaven iberegnet. I instrumenter med klaviatur er dette upraktisk, og man lot „halvtonerne" falde sammen saa antallet blev reducert til 12. Denne utjevning kaldes temperering. For-

skjellige tempereringssystemer har været brukt; først det saakaldte middeltonesystem med let forstemte kvinter og rene terser; derpaa gik man over til den saakaldte ulikesvævende temperatur, som i sin praktiske utførelse vistnok har været en del varierende, men i hovedsaken svarer til at de hvite taster gav rene, mens de sorte gav forstemte toner. Denne utvikling foregik væsentlig i 1500 og 1600 tallet. Ingen av disse tilfredsstillet dog det krav til frihet i modulering som den stigende utvikling av instrumentalmusikken krævet, og der begyndte at hæve sig røster for en fuldstændig utjevning av intervallerne. 1691 opstillet Andreas Werckmeister den likesvævende temperatur som hovedprincip og angav regler for stemning, som vistnok har ført til en blandet like- og ulikesvævning. Neidhart fuldkommengjorde systemet 1706 og senere. I løpet av 1700-tallet vedblev spørsmaalet livlig at interessere tidens teoretiske og praktiske musikere, og spørsmaalets behandling bærer merke av at tidens skoledannelse hænger paa det nøieste sammen med middelalderens, da musik, geometri, aritmetik og astronomi („quadrivium") utgjorde det 2. kursus i de 7 frie videnskaper. Det vigtigste bidrag til reformens gjennemføring blev Bachs Wohltemperierte Klavier fra 1720-aarene; men det gik lang tid før den vandt almindelig indgang.



Berlins monokord.

Naar det tok saa lang tid skyldes dette datidens vanskelige stemmemetode, som krævet matematisk indsigt, og en saadan savnet de fleste praktiske musikere.

Av interesse for vort land er det bidrag til spørsmaalets praktiske utførelse som blev levert av Johan Daniel Berlin, stadsmusikant og organist til Domkirken i Trondhjem fra 1737 til 1787 født i Memel 1711. Han har været en meget alsidig mand som har spillet en vigtig rolle i Trondhjem, hvor han tillike var brandmester, anla vandverket, var karttegner, maler, forfatter, komponist og instrumentmaker. Han leverte den første tegning til den nye Kathedralskole, som dog ikke blev godkjendt, og man kan fristes til at gjette paa ham som den ukjendte arkitekt for Harmonien og Stiftsgaarden.

[For at forstaa hvad der menes med likesvævende temperatur kræves en liten orientering i svingningslæren. En svingende streng sætter luften i svingning i takt med sin egen svingning. Har vi to enstonende strenge som klinger, vil luftsvingningerne fra de to strenge altid være i takt og gi forsterket virkning d. v. s. en kraftigere tone. Er ikke stemmene nøiagtig ens stemt, vil de om en stund arbeide sig ut av takt og derpaa i like saa lang tid arbeide sig i takt igjen. I samme orden vil luftsvingningerne fra de to strenge virke mot hinanden indtil vi faar et minimum i lydstyrke for saa at virke med hinanden indtil vi faar lydmaksimum. Denne periodiske

forandring av lydstyrken kaldes svævning. Svæveperioden blir længer og længer jo nærmere vi kommer unison stemning, og det er ved hjælp herav vi kan avgjøre denne. Overstiger antallet av svæveperioder 16 i sekundet, vil svævningen opfattes som en tone som kaldes støttoner. I virkeligheten optræder analoge forhold om de to strenge er stemt i rene musikalske intervaller. Er f. eks. intervallet en oktav, vil de to strenge være helt ut av takt (lydminimum) efter $^1/_2$ svingning av grundtonen og 1 svingning av oktaven for saa at komme i takt (lydmaksimum) efter like lang tid. Svævningen falder altsaa i takt med grundtonen og bidrar til at forsterke denne. Likedan med de øvrige rene intervaller, men dog saa at svævningsforholdene blir mere komplicerte jo mere sammensat toneforholdet blir. I disse tilfælder kan vi dog ikke opfatte svævningen paa anden maate end ved dens indflydelse paa velklang og tonefarve, er strengene derimot litt urent stemt, optræder paanyt langsommere svæveperioder som ved unison stemning].

Ved den likesvævende temperatur skal alle halvtonetrin være like store; men da blir oktaven det eneste rene interval og kunsten at stemme et piano bestaar i at bedømme disse svævninger og stemme alle kvinter i temperaturoktaven slik at de svæver likedan ɔ: gir samme støtrækker.

I førstningen stemte man ved hjælp av en monokord; men ifølge J. D. Berlin var dette ikke noget ideelt apparat. Naar man hadde stemt en tid, hadde det ikke sin oprindelige stemning og alt var falskt. 1752 hadde han derfor bygget et stort „monochordum" med 4 strenger som skulde bevare sin stemning upaavirket av temperatur- og fugtighetsforandringer. I en avhandling om tonemetrien i Det Trondhjemske Selskabs skrifter Nr. 3. 1765 utreder han beregningen av intervallerne for den likesvævende temperatur (se sidste rubrik i tabellen), samt en beskrivelse med tegninger av instrumentet.

Strengene spænder over 2 oktaver og som dypeste tone har han en 4 fots C i kammertonen. Neidhardts angivelser er brukt. Strengelængden er 118,9 cm. og av traadrester at dømme har deres diameter været 0,3 mm. Den konstante spænding er opnaadd ved at la strengene hænge lodret og stramme dem med lodder av vegt 5,15 kg. Strengene hviler paa to stoler, en fast øverst og en bevægelig nederst som kan flyttes til de efter beregningen avmerkede tonepladse.

Strengene sættes i svingning ved hjælp av fire klavertaster anbragt i understellet; en av dem staar ogsaa i forbindelse med en pedal og kan anslaaes med foten.

I medfølgende tabel (se s. 214) er opført svingetallene og intervalforholdene mellem C_1—C_2 baade for den harmoniske og den tempererte skala, samt angivelser av tonelængder naar strenglængden for C. i den harmoniske skala er 48 cm. Datiden regnet bare med strenglængder og ikke med svingetal. I 1700-tallets teorier staar tallene i sidste rubrik i omvendt orden som forhold mellem grundtonens og vedkommende tones strenglængde og i den orden staar de skrevet paa Berlins instrument. Naar instrumentet først var bragt i justert stand har det været en nem sak at stemme et klaver tone for tone og akkord for akkord efter det.

Naar instrumentet ikke var i bruk, blev loddene arrêtert ved at heise op en falddør til loddene helt hvilte paa denne. Slap man falddøren løs, faldt den langsomt ned, idet den blev hemmet av et urverk som av loddenes vegt blev sat i bevægelse, strengene overtok dermed blot litt efter litt den fulde belastning.

Instrumentet som eies av Videnskapsselskapet, er et smukt arbeide. Det mangler bare strenger og lodder og er litt defekt i arrêterings- og tangent-anordningen.

Av selvstændig teoretisk arbeide har Berlin utregnet en „enharmonisk skala" med 36 likesvævende intervaller inden oktaven. Tabellen staar i hans avhandling og er avmerket paa in-

strumentet, ellers er Neidhart og Marpurg hans læremestre. Instrumentet er derimot hans opfindelse. og det gir indtryk av at være en heldig løsning av den vanskelige opgave at stemme et klaver, en opgave som paa det nøieste er knyttet til den enorme utvikling musikken gjennemløp i 1700-tallet.

Harmonisk skala				Likesvævende temperert skala				
Tone t	Svingetal n_t svinger/sek	Strengelangde $l_c = 48$ cm l_t cm	Interval forhold $\mathcal{J}_{tc} = \frac{n_t}{n_c} = \frac{l_c}{l_t}$	Intervalnumer m	Tone t	Svingetal n_t	Længde av $l_a = 285$ cm $\frac{l_c}{\mathcal{J}_{tc}} = l_t$	Interval naar $x = \frac{n_{m+1}}{n_m} = \sqrt[12]{2}$ $\mathcal{J}_{tc} = x^m$
c_1	261.	48.00.	$1 = 1.00000$	0	c_1	258.6	48.44	1.00000
cis_1	271.9	46,08	$\frac{25}{24} = 1.04166$	1	cis_1	274 0	45.72	1.05946
des_1	281.9	44,45	$\frac{27}{25} = 1.08000$					
d_1	293.6	42.67	$\frac{9}{8} = 1.12500$	2	d_1	290.3	43.15	1.12246
dis_1	305.9	40.96	$\frac{75}{64} = 1.17187$	3	dis_1	307.6	40.73	1.18921
es_1	313.2	40.00	$\frac{6}{5} = 1.20000$					
e_1	326.25	38.40	$\frac{5}{4} = 1.25000$	4	e_1	225.9	38.44	1.25992
fes_1	334.1	37.50	$\frac{32}{25} = 1.28000$					
eis_1	339.8	36.87	$\frac{135}{96} = 1.30208$	5	f_1	345.3	36.29	1.33484
f_1	348.0	36.00	$\frac{4}{3} = 1.33333$					
fis_1	362.5	34.56	$\frac{25}{18} = 1.38889$	6	fis_1	365.8	34.29	1.41421
ges_1	375.8	33.33	$\frac{36}{25} = 1.44000$					
g_1	391.5	32.00	$\frac{3}{2} = 1.50000$	7	g_1	387.5	32.33	1.49831
gis_1	407.8	30.72	$\frac{75}{48} = 1.56250$	8	gis_1	410.6	30.51	1.58740
as_1	417.6	29.99	$\frac{8}{5} = 1.60000$					
a_1	435	28.80	$\frac{5}{3} = 1.66666$	9	a_1	435	28.80	1.68179
ais_1	453.1	27.65	$\frac{125}{72} = 1.73611$	10	ais_1	460.9	27.18	1.78180
b_1	469.8	26.67	$\frac{9}{5} = 1.80000$					
h_1	489.4	25.60	$\frac{15}{8} = 1.87500$	11	h_1	488.3	26.65	1.88775
ces_2	501.1	25.00	$\frac{48}{25} = 1.92000$					
his_1	509.8	24.58	$\frac{125}{65} = 1.95313$					
c_2	522.0	24.00	$\frac{2}{1} = 2.00000$	12	c_2	577.3	24.22	2.00000

Tabel utarbeidet av lektor O. Ryssdal.

Berlins betydning ligger i at han paa et meget tidlig tidspunkt bringer Norge med i tidens bevægelse paa dette omraade.

Joh. D. Berlin var født 11. mai 1711. Han har ogsaa (1744) utgit skriftet „Musicaliske Elementer", med noter og figurer. Da han døde 1787, blev der opført en sørgekantate i Videnskapsselskapet 2. februar 1788, den var komponert av organist Schreiber.

Det er klart at der med et centrum som Berlin maa ha utfoldet sig et musikliv i Trondhjem. Et „Selskab af Musique-Liebhabere" fandtes ialfald 1769. En *Andreas Berlin*, organist til Frue kirke, omtales ogsaa; han døde 1722. Av konserter hører vi bl. a. at violinisten *De la Haye* optraadte en række ganger 1778 og 79, likesaa gav stabsmusikant *Ole Jacob Grundt* i disse og følgende aar en flerhet av konserter, bl. a. „passionsmusik", likesom *Vogler*, madame *Amati* („fra Italien"), kammermusikus *Paulsen*, m. fl. gav konserter omkring aarhundredeskiftet.

I 1786 stiftedes saa „Trondhjems musicalske Selskab" av N. Roggert, P. Sommerschild, N. Wiibe, T. H. Møinichen, J. H. Berlin, A. Andresen, N. Hornemann, P. N. Møinichen, C. Møinichen, Lindemann og Collin. Selskapet samledes 21. oktober for første gang „udi Justitarius Bangs hus". Grundt og Schreiber engagertes som musikere med hver 80 dalers løn. Ellers har det bestaat av „dilettanter". Første konsert holdtes 29. november. 3. koncert var allerede 13. december. Og paa kongens fødselsdag 29. januar var der en konsert „som blev berømmet og rost av mange". I konsertsalen (først Bangs hus, senere statsraadinde Collins) ophængtes nogen paa Bangs bekostning forfærdigede malerier av de første „musikombringere" i byen „salig borgermester Bredahl, salig magister Conr. Thams og hr. overbrandmester Berlin." — I 1787 var der hele 15 konserter.

Blandt de mange medlemmer kan nævnes general von Krogh, rektor Loft, provst Bech, Carsten Bang, Paul Bahnsen, Nic. og Rob. M. Lysholm, presten Angell, Hans og N. A. Knudtzon, Chr. A. Lorck, Chr. Jelstrup, biskop Bang, borgermester Angell og politimester Klingenberg. — Ved slutningen av det første aar hadde P. Bahnsen tilstillet selskapet et gavebrev hvori det bl. a. heter: „Tak og ære være selskabet, som har brudt isen — —; hvad fornøielse er uskyldigere end musik?" Gaven er „Erkjendtlighed fra en følsom sjæl, der med musik kan henrykkes enthusiastisk. Jeg ønsker intet mer end at de store maatte føle i forhold til mig, saa skulde vi snart kneise mot andre lande".

Tiltrods for saadanne venner kan det ikke av protokollen sees at selskapet har holdt sig længer end til 1791, de to sidste aar sykner det vistnok langsomt hen.

I 1824 hører vi om „Det Musikudøvende Selskab", som konserterte en og anden gang, og fra 1832 omtales „Den musikalske Forening". Det er toldkasserer *Schult* som nu bringer liv i Trondhjemsmusikken. Han var i sin Kristiania-tid et ivrig medlem av Lyceets styre, om han end ikke var blandt stifterne. Hans arkiv som opbevares hos kirkevergen i Trondhjem, indeholder en mængde interessante noter. Allerede katalogen er beundringsværdig, med sin nitide skjønskrift og sin angivelse i noter av hvert stykkes begyndelse. Foreningen maa ha hat et fortræffelig program at dømme efter denne liste.

Vi finder Beethovens 4. og 5. symfoni, Leonore-ouverturen nr. 3 og Egmont-ouverturen, Mozarts „Entführung", ouverturen til „Zauberflöte" o. s. v., Haydn-symfonier og arier av „Schöpfung", stykker av Gluck, Hummel, Auber, Rode, — alt for orkester. Videre kvartetter av de berømte mestre, Schuberts messe, Mozarts „Tedeum". Händels „Messias", kor av Rossini, Weber o. s. v. Av norske komponister er der en hel del av Falbe, Thrane o. s. v.

Samme arkiv indeholder noter „tilhørende det dramatiske selskabs teater". Vi finder Beethovens „Ruinen v. Athen", Webers „Preciosa", „Freischütz", Weyses sinfonia nr. 1. Thranes „Fjeldeventyret" (dette blev opført i Trondhjem 1825).

Schults privatsamling har bl. a. kvartetter av Udbye, trykt i Tyskland.

Orkesterbesætningen har været foruten strykere bl. a. 2 oboer og 2 fagotter. Dilettanterne hadde altsaa her ganske som i Kristiania for 100 aar siden større forkjærlighet for træblæserinstrumenter end nu. Til ca. 1850 synes Schult at ha ledet særlig den vokale musik i byen.

I 1861 kom en svensk musiker til Trondhjem, *Bernard Fexer*. I den anledning besluttedes 8. januar oprettet en musikforening. Og allerede halvanden maaned efter var der konsert med en Haydn-symfoni og en Mozart-ouverture. Der maa altsaa ha været stof forhaanden trods alt. „Adresseavisen"s referent bemerker bare at hoboisterne trænger nye instrumenter, fordi

Knut Glomsaas.

Philip Jacobsson.

Fredrik Lindeman.

de er saa urene. Aaret efter gaves „Elverskud" av Gade og „Ave verum" av Mozart, finalen av „Tryllefløiten". I 1864 synes foreningen at staa paa svake føtter.

Først fra 1866 hører vi igjen om opførelser i større stil. Da kom *Philip Jacobsson* til byen. Han var Stockholmer (f. 1830), men hadde i 5 aar været kapelmester ved operaen i Helsingfors. Han var udmerket utdannet, spilte godt klaver, og blev meget benyttet i Trondhjem. Han ledet Trøndernes Mandssangforening, Tekniske Skoles Sangforening, var organist først ved Hospitalskirken, senere ved Vor Frue kirke og var sanglærer ved Latinskolen. Fremfor alt interesserte han sig for kor, og i hans tid opførtes Rossinis „Stabat Mater", Gades „Korsfarerne", utdrag av Mozarts „Requiem" og Haydns „Schöpfung" 1. del m. m.

Mindre held hadde han med orkestermusikken. Det var vanskelig at samle kræfterne. Men ca. 20 mand kunde han faa sammen, og bl. a. blev ouverturen til Cherubinis „Wasserträger" smukt fremført. Den fortjente mand, som ogsaa hadde en række elever og sterkt roses bl. a. av Ole Olsen, døde 1886.

Først *Knut Glomsaas* fik — ialfald nu og da — istand et virkelig orkester. Han er født i 1863. Som leder av „Musikforeningen" har han git Ole Olsens store korverk „Nidaros" og „Griffenfeldt" med fuldt orkester (nogen instrumenter laantes fra Kristiania), videre Udbyes Sangerfestkantate og Kr. Lindemans Jubilæumskantate 1914. Som fortræffelig mandssangdirigent har Glomsaas ledet Trøndernes Mandssangforening 1892—1917, Frimurernes, Haandverkernes, Arbeidernes, Handels- og Kontorfunktionærernes sangforeninger.[1]) Den hele tid har han været musikinstruktør ved 5. division og likesom sin forgjænger *Alstad* ydet et udmerket arbeide. Men først i 1907 dannedes et virkelig *symfoniorkester* i byen. Paa et møte sammenkaldt av Sverre

[1]) Trøndernes Mandssangforening er stiftet i 1858, Haandverkernes 1878; den ophørte 1904. Allerede 1847 nævnes dog en haandverkersangforening i virksomhet, men den har vel hat et kort liv. De ovenfor nævnte sammen med Nidaros, Trondhjems Mandskor og Studentersangforeningen er sammensluttet til „Trondhjems Sangerforbund".

Hartmann, Morten L. Svendsen og Eilif Jenssen blev man enig om at gaa igang med et amatørorkester. Men interessen blev saa sterk, at man turde ta sigte paa høiere maal og skaffe sig lønnet assistance.

1. konsert holdtes 10. december 1909 i Frimurerlogen. Programmet var Schuberts H-moll-

Morten L. Svendsen.

Valentine Rostin.

Just R. Lindeman.

symfoni, Ganne's „Harlequinade", Gades „Ossian" og nogen kammermusik-numre. Efter konserten fik foreningen i foræring en fagot, og besætningen var noget nær fuldtallig. Ved de følgende konserter gaves bl. a. en Mozart-symfoni, Svendsens „Zorahayda", Schuberts ouverture til „Rosamunde" og en Beethoven-symfoni (nr. 1). Programbladet indeholdt hele tre sider med historisk veiledning i kompositionerne.

Andet aar var like vellykket, og tredje bragte endog Eroica-symfonien og forspillet til „Meistersinger".

Orkestret var nu i udmerket gang, og det hadde i hr. Svendsen en ivrig og kyndig leder.

1918 kom der en gave paa 15 000 kr. fra en musikvelynder, B. Lysholm, og senere en lignende donation — 20 000 — fra Harald Jenssen.

De optrædende solister var bl. a. fru Valentine Rostin, Hildur Jenssen, Leif Halvorsen, Percy Grainger.

Et regelmæssig virkende symfoniorkester hadde byen hermed allikevel ikke. Det var sammensat av teaterorkestret og musikforeningens orkester, likesom kinematograforkestret og andre musikere kunde træde til.

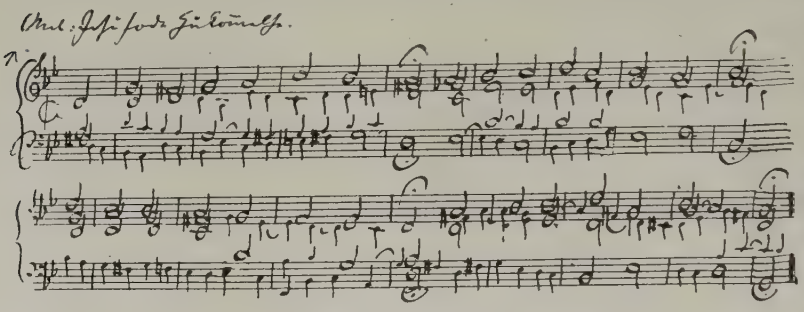
Et byorkester som fast institution er saaledes, trods de enkeltes sterke interesse, endnu ikke dannet i Trondhjem, og de sidste aar staar det hele i stampe paa grund av en lønskonflikt.

Trondhjems teater har under M. Svendsen fra 1911 git en række gode *operaforestillinger*, f. eks. „Carmen" (Wilskow-Sand og Hagmann), „Butterfly" (Kaja Eide, Struve), „Mignon" (Kaja Eide), „La Bohème" (fru Wollebæk), „Faust" (Valentine Rostin), „Tosca" og „Traviata" (V. Rostin, Endregaard, Conrad Arnesen).

Om *Udbyes* centrale stilling i Trondhjems musikliv er før talt (side 1 fl.). Men byen talte ogsaa andre musiknavn som lyser, fremfor alle familien Lindeman. Den stammer fra Surendalen (Nordmøre) hvor *Ole Andreas* blev født 17. januar 1769. Faderen, som var sorenskriver, bestemte at gutten skulde bli jurist, men efter nogen tids studium i Kjøbenhavn bestemte søn-

nen sig for musikken. Han blev organist i Vor Frue kirke 1799 og stod i embedet til sin død 26. februar 1857. Lindeman var en udmerket musiklærer, hvad der kom hans mange barn tilgode. Han har utgit den første norske koralbok 1838.

Hans ældste søn, *Fredrik Christian,* f. 4. december 1803 var i tvil om han skulde gaa den musikalske vei. Paa en studiereise til Kjøbenhavn hadde han med sig en kuffert fuld av manuskripter. Ved et uheld gik den overbord og forsvandt for bestandig. Denne hændelse gjorde et sterkt indtryk paa ham, han saa deri et fingerpek om at han ikke skulde fortsætte sin virksomhet som komponist. Han blev døvelærer ved institutet i Trondhjem 1829, et arbeide han ofret sig for med sterk interesse. Mange beretninger vidner om hvor han var elsket av den ofte vanskelige elevflok. I 1857 efterfulgte han faderen i Vor Frue kirke. Alle som har hørt Fredrik Lindeman, er enige om at som improvisator var han broderen Ludvig overlegen. Og de notebøker i manuskript, som undertegnede har hat anledning til at se, viser at en betydelig kirkemusiker er gaat tapt i ham. Det er bare koraler i disse to smaa bind; men hvor fint og „Bach"sk er ikke den her avbildede gjort?



Fredrik Christian Lindemans noteskrift.

Ogsaa de andre sønner var musikalske. *Ludvig* er før omtalt. Morsomt nok blev han av sin far betragtet som en ren rabulist. *Jacob Andreas* var først organist, blev senere prest. *Just Riddervold* var 1853—94 organist ved Domkirken. Han har utgit en række kompositioner som viser stor teknisk dygtighet.

Ludvig Lindemans søn, *Christian,* er nu organist ved Domkirken. Han regnes som en av vore bedste orgelspillere.

Stor betydning for sangen i Trondhjem hadde ogsaa den ivrige sangforeningsleder, sanglærer og solist *Forseth.* Videre kan nævnes *Røstad* som et par aar dirigerte Studenterkoret, og *Alf Fasmer Dahl,* som de aar han var prest i Trondhjem ledet Ynglingeforeningens kor. *Erik Saltnessand,* som i 1921 foretok en tourné med sit blandede kor, vakte opmerksomhet i Kristiania ved sin dygtighet som sangleder.

O. M. Sandvik.

STAVANGER

I alle de norske byer, som ikke i et fast teaterorkester eller i en garnisonerende militæravdelings musikkorps har hat de naturlige støttepunkter for sit musikliv, har dette væsentlig maattet bygges paa den dygtighet og interesse, som stedets musikamatører har lagt for dagen.

Stavanger har forsaavidt delt skjæbne med en hel del av Norges byer, som intet fast centrum har hat for sit musikliv. Den sterke pietisme, som altid har præget store dele av Stavangers befolkning, har vel i nogen grad virket hemmende paa musiklivet.

Omkring forrige aarhundredes begyndelse maa musikken være dyrket ivrig i de gamle kjøbmands- og embedsfamilier. Saaledes har den gamle Kiellandsfamilie stadig tællet mange dygtige musikamatører. I sin dagbok for 1819 skriver agent Kielland: „18de December havde jeg musikalsk Selskab hos mig, nemlig den fortrinlige Harpespillerinde Jomfru Fredr. Pettersen, Berner 1mo Viol, Lt. Terchelsen 2do Viol, Schiøtz Viola, Jacob Kielland pr. Flauto, Henr. Ploug 2do Flauto, Jonas Kielland Basv. og Bas.“

L. S. Forwald.

Som ventelig kan være, blir musikken i de smaa forhold længe kun dyrket i hjemmene. Rigtignok har man „Borgermusikken“, som allerede i 1838 omtales i Adresseavisen. Et lignende korps, skarpskytternes, omtales ogsaa senere. I 1866 stiftes imidlertid „Stavanger musikalske Selskab“. Egentlig hadde man allerede i 1850-aarene hat en musikforening, som optraadte i klubben og i private huse med dans- og underholdningsmusik. Under ledelse av *Adolf Kayser* har denne forening i 1862 assistert ved en mandskorkonsert. Den samme Kayser skal ha været en dygtig musiker. Han hadde studert violin med ingen ringere end Ludw. Spohr, og han kjendte og kunde behandle de fleste orkesterinstrumenter. Blandt hans mange elever var Alexander Kielland som har benyttet ham som model for den tyske musiker Schirmeister i „Else“. Kayser blev ogsaa den første instruktør for det nystiftede selskap, men dør allerede i 1867. Der indkaldtes saa en svensk musiker, *F. von Lühmann*, som instruktør, og i januar 1868 gaves første konsert. Programmet er karakteristisk for sin tid og for forholdene. 1. nummer var Ouverture til „Figaros Bryllup“ for Strygequartet og Pianoforte à quatre mains, og det sidste: „Fader vor“, stor aandelig Cantate for blandet Kor af Hermann Behrens.

I Lühmann hadde byen faat en dygtig og drivende musiker. Han var en flink violinist og en fortrinlig klaverspiller, og det musikalske selskap trivedes godt under hans ledelse. Inden selskapet hadde ogsaa kammermusikken ivrige dyrkere. Dr. *Lange*, en dygtig cellist og hans kvartet hadde allerede bestaat før selskabets stiftelse. Paa bratschen medvirket „Organist, Kantor og Kordegn“ *L. S. Forwald*. Oprindelig var han teologisk kandidat, men ofret sig helt for musikken og virket i Stavanger i en aarrække. Den begavede musiker har sat sig et varig minde i flere vakre koraler. Hans melodi til „Vi ere en Nation vi med“ blir sunget over hele Norges land. I *Carl Moe* hadde ogsaa Stavanger en energisk og dygtig musiker. Han kom til byen i slutningen av 60-aarene og blev ansat som organist ved St. Petri kirke. Han behandlet de fleste instrumenter og hadde et usedvanlig grep paa informationen. I mange aar hadde han sit dilettantorkester, som spilte ved teaterforestillinger og gav konserter. I 1884 døde Lühmann, Moe emigrerte til Amerika og dermed dør musikselskapet hen. Moes eftermand som organist var *Karl Svendsen*. Han fortsatte Moes arbeide. Men hans interesser laa mere paa andre omraader. Som dygtig violinist hadde han medvirket i orkestrene i Møllergatens og Christiania Theater. Foruten adskillige koraler har han komponert en række kor til tekster av Vilh. Krag, Per Sivle og Garborg. Han har skapt enkle, folkelige strofesange, som har faat stor utbredelse. „Gud signe Noregs land“ synges over hele landet. Svendsen har desuten komponert orgelsaker, kantater, orkestersaker og en helaftens opera „Alhambra“ til Wiers-Jensens tekst. Operaen var antat til opførelse paa Centralteatret, men krigen kom iveien, og operaen som indeholder partier av stor skjønhet, venter endnu paa at komme frem.

Efter Forwalds død blev *Olaf Paulus* organist ved domkirken og i ham faar byens musikutøvende igjen en ledelse med det rette praktiske grep. Uten at han selv spillet noget orkesterinstrument, besat han i sjelden grad evnen til at samle de interesserte. Under navn av „Stavanger Musikforening" stillet sangere og instrumentalister sig under hans ledelse og gav sin

Karl Svendsen.

Olaf Paulus.

Georg Washington Magnus.

første konsert i januar 1896 med Gades „Korsfarerne" som hovednummer. Til sin død i 1912 var Paulus den avholdte dirigent saavel i Orkesterforeningen som i flere sangforeninger. Det er — som før nævnt — mandskor-kompositionerne, som har gjort Olaf Paulus' navn kjendt langt utenfor Norges grænser. Paulus' eftermand var komponisten *Georg Washington Magnus*. Magnus var nordmand, født 1863 i Hogganvik i Ryfylke, men han hadde tilbragt sin meste tid i Danmark, hvor han bl. a. i flere aar var kapelmester ved Casino i Kjøbenhavn, 1892—93 var han dirigent ved „Harmonien" i Bergen. I Magnus' funktionstid oprettes Stavanger faste scene i 1914, og dermed tilføres musiklivet et sterkere element av fagmusikere, idet teaterorkestrets personale medvirket i orkesterforeningen. Magnus blev ogsaa kapelmester ved teatret og arbeidet musiklivet godt fremover i de altfor faa aar han fik virke derborte. Det nystiftede teater omfattedes nu med en enestaaende interesse av befolkningen, og „orkestersaken" hadde begeistrede forkjæmpere. Det faldt i Magnus' lod at indstudere og lede den første operaopførelse ved Stavanger faste scene. Høsten 1916 gik nemlig „Carmen" med fru *Gerda Wilskow* i hovedrollen og *Endregaard* som toreadoren. I *Conrad Arnesen* hadde teatret en ung lovende tenor, som her fik den første store rolle som Don José. Opførelsen blev en begivenhet. Magnus døde allerede i 1917. Han har efterlatt sig en række kompositioner, hvorav „Frithjofs Hjemkomst" og musikken til „Østenfor Sol og vestenfor Maane" har været opført i Bergen og Stavanger. Likesaa har et par satser av hans violinkonsert været opført i Stavanger med violinist L. v. Moltke, gamle Forwalds søn, som solist.

Under Magnus' eftermand, *Per Reidarson*, overgik „Orkesterforeningen" til „Byorkestret". Det arbeide som Paulus og Magnus hadde nedlagt hadde lært befolkningen at holde av sit orkester, tiderne var gode og offerviljen baade privat og offentlig kom i høi grad orkestret til

gode. Under Reidarson blev „Tosca" git med de samme gjester, som man hadde hat i „Carmen". Reidarson forlot Stavanger vaaren 1919 efter en meget dramatisk konflikt med orkestermedlemmerne, og hans eftermand blev tyskeren *Carl Maria Artz*. Artz hadde like fra først av fuld vind i seilene, og den velstandstid, krigen hadde skapt, blev utnyttet til at utvikle et rikt musikliv, som kulminerte med en stor tre dages musikfest vaaren 1920, hvor *Johan Halvorsen* dirigerte anden konsert med Svendsens B-dur symfoni, Selmers „La captive", Griegs „Vaaren" og „Brudefølget" og Halvorsens „Norsk Rapsodi nr. 1". Artz dirigerte de to andre konserter. Orkestret var ved denne anledning forsterket med medlemmer av „Harmonien" i Bergen.

Carl Maria Artz.

Det viste sig imidlertid, da den økonomiske misere meldte sig i slutningen av 1920, at orkestret hadde været i for høi grad barn av sin tid. Med nedgangstiden meldte vanskeligheterne sig. Fra høsten 1921 er teaterorkestret reducert til det mindst mulige, og byorkestret er ophørt at eksistere.

Til fuldstændiggjørelse av billedet av Stavanger musikliv hitsættes spredte træk fra *mandssangens* historie.

Den første sangforening er allerede stiftet i 1846 med Forwald som instruktør. Om konserter var der ikke tale. Man hadde sine øvelser og gik om kvelden av og til paa byens promenade, Ladegaardsveien, under sang. Desuten deltok man i 17. maifesterne. Sangforeningen gik foran borgermusikken under marschen fra og til øvelsespladsen. „Naar musiken gjorde pause, istemte sangerne en av sine marschtaktsange, hvortil Jørgen Tambur da gjerne slog en sagte hvirvel". I 1853 stiftes Haandverkernes sangforening av musikinstruktør og danselærer *Ivar Moe* — Olefine Moes fader.

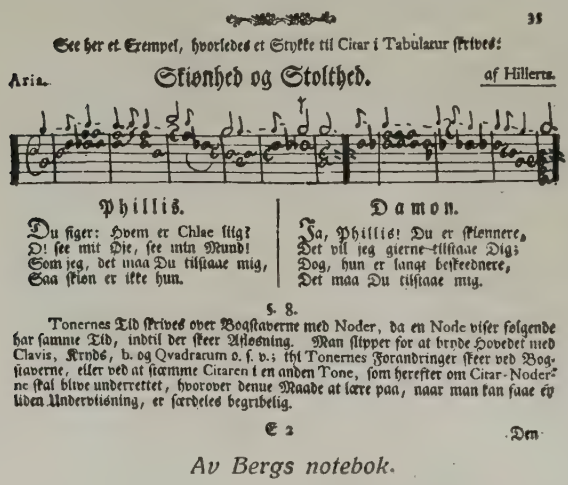
Stavanger Mandssangforening stiftedes i 1858 med den føromtalte Kayser som instruktør. Kayser hadde absolut ingen sangstemme, men brukte trompeten som hjælpeinstrument ved indøvelsen og tildels ogsaa som taktstok. Lühmann avløste Kayser og drev foreningen godt op baade i kvalitet og medlemsantal. Sangforeningen „Ljom" stiftedes i 1875 og eksisterer den dag idag. „Ljom" har deltat med hæder i 6. sangerfest i Trondhjem 1883 og i 7. i Kristiania i 1896. Som instruktør for denne og andre sangforeninger og kvartetter har i tidens løp foruten de foran nævnte fungeret *Carl J. Moe*, sanglærer *S. J. Sæthre*, toldfuldmægtig *Scharffenberg*, typograf *Alfred Johansen* og flere.

Tønnes Birknes.

KRISTIANSAND

I Kristiansand gjentar sig det samme som i alle norske byer undtagen Bergen, hvor der endnu var en del gammel tradition. Uten forbindelse med bondekulturen, uten kunstelskende fyrster eller adel maatte borgerne langsomt famle sig frem mot de høiere livsværdier. Fra byens anlæg i 1641 til langt op i det 18. aarhundrede hersker utelukkende de mest primitive materielle interesser. Det er allerede fortalt (se I, s. 43) hvor ynkelig det stod til med musikken ved kongebesøket i 1704.

De almindelige musikorganer, stadsmusicus, organist og cantor, hadde vel byen meget snart faat, men først i 1704 omtales en orgelmester *Henrich Christian With* († 1747) organist og „udi 17 Aar Stadsmusicus Instrumentist“ og omkring 1735 cantor *Christen Fog*, som tillike var „tredie Lektiehører ved Latinskolen“. Disciplene ved denne skole besørget sangen i kirken og ved begravelser og høitideligheter i borgernes huse. *F. Rojahns* „Historisk Oversigt over Musiklivet i Kristiansand“ (1892) samler alle oplysninger om gamle og nyere tider. Hans bok er uvurderlig som kildeskrift. Kristiansand beholdt sin stadsmusicus like til 1852, da denne post trods noksaa megen motstand endelig blev ophævet. *Johan Jakob Freithoff* nævnes i 1775 som stadsmusicus, i 1780 var *Lorents Nicolai Berg* „Kongelig Bestalter Instrumentist“. Denne mand som synes helt selvlært følte allikevel trang til at fremme musiklivet i byen. Uagtet hans ortografi var likesaa ubehjælpelig som hans stil, har han ved hjælp av boktrykker *A. Svane* utgit det første musikteoretiske verk i landet. Titelen er „*Den første Prøve for Begyndere udi Instrumentalkunsten* eller en kort og tydelig Underretning om de første Noder at læse o. s. v.“ Christiansand 1782. Dette originale og pussige verk er som kuriosum av interesse og virker i sin naive kjærlighet til kunsten baade humoristisk og rørende. Han skriver bl. a.: „Violinens Lyd har lokket mere Sveed ud med Fornøielse end mange Apotequer-Sager med Misfornøielse; deraf kommer det almindelige Ordsprog, at man giver heller til Musicanten en Dukat end 4 Skilling til Doctor og Apotequer med Sorg.“ I en „Ode til Claveeret“ synger han:


35

See her et Exempel, hvorledes et Stykke til Citar i Tabulatur skrives:

Aria. **Skiønhed og Stolthed.** af Hillerm.

Phillis.

Du siger: Hvem er Chloe slig?
O! see mit Die, see min Mund!
Som jeg, det maa Du tilstaae mig,
Saa skiøn er ikke hun.

Damon.

Ja, Phillis! Du er skiennere,
Det vil jeg gierne tilstaae Dig;
Dog, hun er langt beskeednere,
Det maa Du tilstaae mig.

§. 8.

Tonernes Tid skrives over Bogstaverne med Noder, da en Node viser følgende har samme Tid, indtil der skeer Afløsning. Man slipper for at bryde Hovedet med Clavis, Kryds, b. og Qvadratum o. s. v.; thi Tonernes Forandringer skeer ved Bogstaverne, eller ved at stramme Citaren i en anden Tone, som herefter om Citar-Noderne skal blive underrettet, hvorover denne Maade at lære paa, naar man kan faae ey liden Undervisning, er særdeles begribelig.

E 2 Den

Av Bergs notebok.

„Liflig tonende Claveer
Intet mig fornøier meer.
End Dit søde Strenge-Spil
Du er hvad jeg ønske vil
Muntre Spøg, Alvorlighed
I min stille Ensomhed“.

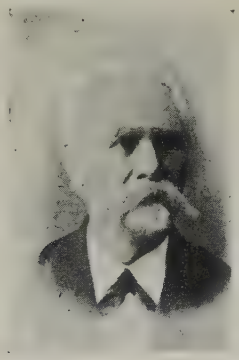
Berg var utilfreds med forholdene i byen og kalder sin stilling „en forfusket Musicant-Tjeneste“. Han mente, at musikken paa østlandet var meget bedre. Som Bergs efterfølger nævnes *M. E. Grose* (1770), derefter kom *Otto Saxild*, organist fra 1787. Blandt tidligere organister omtales *Charesius* († 1781), *J. Hencke* († 1782) og *Peter Stub* († 1786). O. Saxild var desuten baade digter og dansemester, foretok endog som saadan reiser til de omliggende byer, saa organistposten undertiden overtokes av en vikar. *Saxilds* for os noksaa komiske kongekvad viser trods al smiger at han var betat av den gryende nationale begeistring som førte op mot 1814.

Mot slutningen av det 18. aarhundrede hadde Kristiansand sin storhetstid.

Handel og skibsfart blomstret og velstanden var almindelig. Der fandtes ikke fattigdom blandt byens 4000 indbyggere og flere av de ledende patricierfamilier besad en virkelig euro-

pæisk dannelse. Tidens trang til estetiske adspredelser (nærmere belyst i „Selskapsmusikken") var den samme i Kristiansand som i andre norske byer. Det var dilettanterne som stod i spidsen for baade skuespil og musik.

I 1787 stiftedes det „Dramatiske Selskab" og omtrent samtidig det „Musikalske Selskab",



A. F. Rojahn.

Stener Heyerdahl.

Grethe Rojahn.

som vi f. eks. kjender meget litet til. Det kom sammen hver onsdag hos raadstuskriver Thaulow. Først henimot 1810 synes der at komme litt liv i selskapet, da kaptein *Juell* blev formand. I 1801 blev der f. eks. ialfald avholdt en konsert av „Harmonien" med følgende program: 1. Symphonie, 2. Een Harpe-Solo, 3. Beleiring av Oxacon, 4. Een Trio. 2den Akt. 5. Harpe-Solo med Wariationer over Broder Liederlich, 6. Symphonie, 7. Battalien ved Prag, Solo for Harpe, 8. Een March. Billetprisen var 32 Skilling, ikke saa litet for den tid. Slagmusik for harpe maa ha tat sig underlig ut. Først i 1823 da det nye „Musikalske Selskab" den 5. oktober stiftedes blev musiklivet bedre organisert. Blandt de ivrigste dilettanter var kapteinerne *Tobiesen*, *Petersen* og *Broch* som forfattet selskapets love. De to første blev valgt til direktører, kjøbmand *Taasen* og konsul *Nicolai Heyerdahl* blev økonomidirektører. Møterne holdtes i Kathedralskolens auditorium. Orkestret bestod av 9 violiner, 3 fløiter, 2 horn, 2 klarinetter, 1 bratsch, 2 fagotter og 1 pauke, ialt 24, men med ytterst ufuldstændige strykere. De eneste ikke-dilettanter var musikinformator *Brøgger*, 3 oboister fra militærmusikken og musiklærer *Jensen*, som blev lønnet av selskapet. Æresmedlem var rektor *Omberg*, som selv spillet violin og endog har komponert en liten kantate, og stadsmusicus *Johan Fredrik Storm*, bedstefader til de to bekjendte professorer Storm. Man var modig nok til at opta en av tidens mest populære noviteter, Freischütz-ouverturen, paa et av selskapets konsertprogrammer. Der blev ogsaa spillet megen og alsidig kammermusik. I begyndelsen var iveren meget stor. Allerede i december hadde selskapet sin „14. forsamling". Da man satte særlig pris paa at drikke og røke, var damer i begyndelsen utelukket, fik blot lov til at bringe herrerne „Obligat", det belivende element. Kort tid efter blev ringen brutt av ikke mindre end „6 Fruer, 2 Madammer, 3 Frøkener og 8 Jomfruer", som alle spilte et eller andet instrument. *Tobiesen* dirigerte, men som dilettant kom han efter sagnet i skade for at forlange, at de forskjellig stemte basuner skulde dra ut sine registre likesaa militært regelmæssig som strykerne i kongens Kjøbenhavn behandlet sine buestrøk. Dette gav anledning til megen strid og spot.

Selskapet var helt privat, men gav dog undertiden offentlige konserter. *Tobiesen*, brødrene

Heyerdahl og *Moe* forsøkte at belive den avslappede musikinteresse. I aaret 1834 gik selskapet ind. Efter fire aars pause sendte konsul *N. Heyerdahl* en indbydelse til alle venner av musikken, og rektor *Boye* „tilbød Latinskolens Auditorium med Opvarmning og „Fortepiano" til fri Benyttelse". 31 damer og herrer møtte frem til generalforsamlingen (6. november 1838) og selskapet kom igjen igang. Æresmedlemmer: Rektor *Boye* med familie, major *Tobiesen* og mad. *Salmenius*, musikdirektør, konsul *N. Heyerdahl*, økonomidirektør, brigadelæge *S. Heyerdahl*.

Første prøve fandt allerede sted den 8. november. Der spilledes 2 symfonier og „mad. *van Kervel*[1]) øvede en Quintet for Fortepiano, Clarinet, Fløite, Fagot og Horn, Consul *Mørch* og jomfru *Rønne* gav en Duet for Fortepiano og Clarinet og Hr. *Dahm* et nummer for Guitarre og 2 Violiner." I 1830-aarene var violinist og fagottist Simonsen orkesterdirektør i „Dramatiske Selskab." Medlemmernes antal, aktive og passive, var nu steget til 80. Med avbrytelser fortsatte selskapet til 1849. Orkestret gik over til at bli teaterorkester like til 40-aarene. Forgjæves søkte organist *A. Rojahn* og senere „musicus" *Getz* i 50-aarene at rekonstruere selskapet. Musiklivet i byen, fraregnet en del konserterende fremmede kunstnere var efter samtidiges vidnesbyrd jammerlig. Det hadde ikke virket gavnlig, at i aaret 1800 stadsmusikant- og organistposten blev forenet. De sidste stadsmusikanter var *Walerius Finnemann* og *A. Rojahn*, som ihærdig forsøkte at ophjælpe musiklivet, men uten større resultater. Byen besøktes av en mængde indenlandske og utenlandske konsertgivere, men interessen for disse tok ogsaa efterhaanden av. Brigademusikken var ogsaa slet, indtil den i vor tid blev reorganisert av J. C. *Christensen*. Noget godt orgel fandtes heller ikke i byen, saa *Just Lindeman*, der i 1852 blev organist blev hindret i sin virksomhet som orgelspiller og konsertgiver. Da Storms efterfølger Simonsen døde i 1851, var Rojahn kort tid konstituert organist, men maatte vige pladsen for J. Lindeman, L. Lindemans yngre bror. Lindeman samlet et kor og opførte flere korverker, bl. a. Gades „Comala." Efter hans avreise i 1858 virket *August Rojahn*, den sidste stadsmusikus i Norge, sammen med sin hustru *Grethe Rojahn*, skattet skuespillerinde, sangerinde og musiklærerinde, til bedste for byens musikliv. Allerede i 1845 hadde Rojahn stiftet den første mandskvartet, i 1852 en „Sangskole for ubemidlede Børn" og ledet i næsten 25 aar den av musikus *Getz* i 50-aarene stiftede „Handelsstandens Sangforening." Haandverkernes sangforening dannedes allerede 19. oktober 1847 og fandt i 1878 en dygtig leder i *A. Abrahamson*. I 1867 stiftet Rojahn „Musikforeningen" som mest opførte vokalverker. Samtidig oplivedes „Det musikalske Selskab," som gav instrumentalkonserter. Allerede i 70-aarene gik begge selskaper ind. En „Korforening" under konrektor Lies ledelse holdt sig nogen tid i 80-aarene. Fremmede gjester var der mer end nok av, endog operatrupper har flere gange besøkt byen, men vistnok uten større kunstneriske og økonomiske resultater. Ved byens 250-aars jubilæum opførtes av 100 sangere en kantate av *J. Rojahn*, tekst av *Emil Olsen*.

Men interessen for kunst var indtil vore dage meget svak i Kristiansand, indtil de glimrende tider under verdenskrigen synes at ha git den nyt liv. Da stiftedes *Kristiansands byorkester*, av konsul *Reinhardt*, kaptein *Kobberstad* og organist *Abrahamsen*. Først denne institution har git stiftsstaden den stilling i musiklivet som tilkommer den. Aapningskonserten i teatret den 9. februar 1920 var en stor høitidelighet. Orkestret var støttet av private og kommunale bidrag og var paa over 40 mand, hvorav trefjerdedel betalte fagmusikere. Dirigenten var *Abrahamsen*. Programmerne er aldrig over evne og tar ogsaa hensyn til publikums opdragelse. De bringer udelukkende god musik, mest kjendte verker av

[1]) Gerhard og Hanka Schjelderups bedstemor.

klassiske og nordiske komponister. Efter kritikken at dømme har opførelserne været fortrinlige. Men allerede i 1921 indtraadte de daarlige tider og det syntes en stund som om orkestret skulde maatte standse, men nu viser det sig, at byen har saa megen interesse for sit orkester, at det antagelig vil kunne fortsætte sin virksomhet. Da vil uten tvil byens musikliv efterhaanden utvikle sig rikere end nogensinde før.

Gerhard Schjelderup.

HAMAR

er en av landets yngste byer; stortingsbeslutningen om dens anlæg blev sanktionert den 26de april 1848. Det tok da ogsaa naturlig nok endel tid, inden utviklingen var kommet saa langt, at der kunde bli tale om nogetslags musikliv. Den første konsert (med efterfølgende dans) blev git av Peter Bull 1851. I pinsen 1852 fik byen sit første sangerbesøk, av Kristiania Haandverkersangforening, i 1853 og 54 oprettet Haandverkerforeningen og Handelsforeningen hver sin sangforening. Tilreisende kunstnere gav konserter, blandt dem i mai 1858 Ole Bull, i 1866 Erika Lie osv. Musikeren *Joh. L. Lindtner* arbeidet i disse aar meget for musiklivet, og „Hamar Musikforening" kom op i denne tid. Men i 1867 utvandret han til Amerika, og saa begyndte en mager tid. Skomaker og korpstrompeter *I. O. Lier* samlet et hornmusikkorps av gutter, som gjorde god nytte og blandt andet assisterte i kirken paa de store høitidsdage; eget orgel fik kirken først i 1880. Farver *M. Knudsen* ledet i disse aar en mandssangforening og et blandet kor.

P. Sandvik.

I 1873 gav den senere omtalte *Amunda Kolderup* sin første selvstændige konsert paa sit hjemsted.

Senere stiftsprovst og garnisonsprest *Chr. Hall*, som virket paa Hamar 1877—82, fik istand en korforening og var især virksom for korsang og kirkemusik. Men nu var en mand kommen til byen, som blev den selvskrevne leder for dens musikliv gjennem decennier.

Paul Sandvik er født paa Søndmør 1847. Sommeren 1869 ansat som lærer paa Helgøen og organist ved Nes kirke. I 1877 forflyttedes han til Hamar, hvor han siden har levet, nu som skoleinspektør. Sandvik er en sjelden musikalsk begavet personlighet med en lykkelig evne til at vinde hjerterne, hvad enten han staar blandt sine elever paa folkeskolen og lærerskolen eller foran sine sangere. Det hører med til billedet, for det er ikke *bare* det fine øre og kjærligheten til sangen og musikken og ærbødigheten for dens høie opgave blandt menneskene, som har gjort ham til den centrale skikkelse i byens musikliv gjennem saa mange aar. Sandvik overtok i 1878 ledelsen av „Hamar Mandssangforening", som dog maatte gaa ind i 1883. I 1884 danner saa de fleste medlemmerne av den opløste sangforening „Hamar Korforening", som under Sandviks ledelse har fortsat sin virksomhet hele tiden senere. Fra februar 1889 fik den en fastere organisation og har fra den tid været centret i Hamar musikliv. Sandvik har hele tiden været dens instruktør. Allerede 29de juni 1889 gav den sin første konsert med Gades „Elverskud" som hovednummer. Soloen utførtes av frk. *Ingeborg Sæhlie* (senere fru Hille) og dr. *Lützow*, hvis prægtige baryton gjennem hele foreningens senere liv har glædet Hamar publikum. Paa programmet stod desuten Schumanns „Zigeunerleben". Aaret efter gaves „Trubaduren".

„Vinterqväll“ og Sindings „Til Molde.“ Ved alle de her nævnte konserter var der ogsaa assistance av strykere, som i „Marsviolen“ hadde en forening av mere privat karakter. I disse tidligste aar hadde Korforeningen hyppig assistance av frk. *Helene Hals* (senere fru Bryhn), sangeren *Alb. Arveschoug* og violinisten *Arve Arvesen*, begge bysbarn.

Medlemsantallet har været fluktuerende, fra ca. 40 til ca. 70. Som foreningens formand fungerte til 1902 overlærer *K. Petersen*, senere klokker og stortingsmand *Elias Trætteberg*, som fremdeles virker med utrættelig energi og har stor fortjeneste av foreningen.

I aarenes løp har foreningen hat den glæde at kunne opvise en række solister, dels av foreningens medlemmer, dels av tilreisende. Foruten de allerede før omtalte skal her nævnes frøknerne *Dagny* og *Ragna Sandvik* og frk. *Ingeborg Sandvik* (senere fru Kristensen). *Ragna Sandvik* har hat megen betydning for Hamar musikliv i det hele, udmerket klaverlærerinde, leder av Korforeningens damekor og stadig akkompagnatrice. Hun døde 1919. Videre maa fremhæves fru *Krog*, f. Dometius, fru *Geelmuyden*, frk. *Grethe Borchgrevink*, fru *Caroline Woll*, fru *Hansen Graff*, fru *Marit Hoel*, f. Hansen, fru ingeniør *Foss*, frk. *Julie Gjestvang*, frk. *Anna Stenersen*. Av herrer: *Ingolf Schjøtt*, lærer *Vaage*, forstmester *Heidenreich*, guldsmed *Børsum*, *Thorvald Woll*, *Carl Struve*, tandlæge *Carl Olsen*, *Sigurd Hoff*. Ved orkestret og orgelet har assistert organisterne *Messelt*, *Schøyen* og *Thorkildsen*, fruerne *Hofgaard* og *Bryhn*, f. Hals, musikinstruktør *Gomnæs* og en flerhet av byens amatører.

Men det merkelige ved den lille bys musikliv forstaar man først, naar man hører at der omtrent aarvisst har været opførelser av større verker med orkester. Fra de sidste tyve aar nævner vi: Händels „Messias“ (i utdrag), Haydns „Skabelsen“ og „Aarstiderne“, Mendelssohns „Paulus“, „Elias“ (I og dele av II og III, hvad Hamar vistnok er alene om hos os), Bachs „Reformationskantate“, Thorkildsens „96 Salme“ — videre Eggens „Mjøsen“ (første gang), Iver Holters „Kantate til Fædrelandet“, „Tannhäuser“ og „Lohengrin“-utdrag o. s. v. o. s. v. At dette kunde la sig gjøre, skyldes ogsaa den kjerne til et byorkester som skaptes da der i 1898 ansattes en musikinstruktør som skulde lede musikkorpset. Gjennem amatørassistance kunde dermed et ganske respektabelt orkester komme istand. Lederne var den andetsteds i verket omtalte W. Gomnæs (til 1911), senere Einar Schøyen. Et enkelt aar den fremragende organist og teoretiker *John Thorkildsen*.

Orkestret gav ogsaa selvstændige konserter — sammen med den i 1905 dannede Oplandske Orkesterforening (Gomnæs) bl. a. Beethovens F-dur-symfoni og Schuberts H-moll-symfoni.

Korforeningens konserter har været jevnt godt besøkte; ved oratorieopførelser har der møtt frem tilhørere langveis fra. Det sier sig selv at foreningen ogsaa har gjestet Hedemarksbyerne og -bygderne.

Foreningen har naturligvis ogsaa deltat i en række stevner: Kristiania 1896, Stavanger 1909, Kristiania 1914. Her utførte det i 1908 stiftede Mjøsegnenes Sangerforbund som har været meget virksomt, under *Sandviks* ledelse Selmers „Vort land“ og Lies „Fela“. Korets optræden vandt stor anerkjendelse.

En særskilt omtale maa ofres paa de store konserter paa Hamar 1899.

Byen feiret den 21. mars sit 50-aars-jubilæum. Direktør *Knudsen* paa Røros hadde tilbudt en kantate til jubilæumsfesten med tekst av seminariebestyrer Jørgensen. Tilbudet blev mottat med tak, og korforeningens utførelse av kantaten med dens kor og soloer var en meget væsentlig del av jubilæumshøitideligheten i kirken. Men den blev ogsaa Hamarsangernes hovednummer ved den sangerfest som var besluttet holdt paa Hamar i pinsen 1899. I stevnet deltok foruten arbeider- og korforeningen fra Hamar en række av Hedemarkforeningerne, tilsammen 305,

hvorav 92 damer. Der gaves kirkekonsert 1. pinsedags eftermiddag med 740 tilhørere og 2 konserter i parken 2. pinsedag med henholdsvis 1300 og 1500 tilhørere. Programmet ved kirkekonserten var Knudsens kantate av Hamar korforening, Griegs Landkjending, Kremsers Takkebøn av de nederlandske frihetssange og Vor Gud han er saa fast en borg av alle mandskor, og Händels Kor av Judas Maccabæus av alle blandede kor. Paa de 2 parkkonserter var der ved hver konsert 2 fællesnumre og 2 à 3 særnumre for hver av sangforeningerne. Blandt specialnumrene kan nævnes *Gades* „Heinrich Frauenlob" (Løiten), *Sødermanns* „Bondebrøllop" (Vang under *Fremstad*) og „Draumkvæde" av *Lindemans* norske kjæmpeviser (Hamar korforening).

Blandt Hedemarksbygderne er der en, som i særlig grad har utmerket sig ved sin trofaste kjærlighet til sangen, nemlig *Nes*. Denne bygds sangforening blev stiftet i mars 1851 og lever den dag idag — i 1911 feiret den sit 60-aars-jubilæum. Dens leder var student *Taarvik*, en energisk og dygtig instruktør. Allerede i 1852 kunde den gi sin første utenbygds konsert, paa Toten. Foreningen utmerket sig især ved sine gode tenorer. I 1853 kom gudbrandsdølen *Ingebret Hougen* fra Sell til Nes hvor han virket i 7 aar. Han blev sangforeningens selvskrevne leder. I 1856 gjestet foreningen Hamar ved kronprins Carls besøk, noget senere Gjøvik. Efter Hougens flytning i 1859 blev den holdt oppe av *Even Gjestvang* og brødrene *Kvam*, og fra 1860—63 overtok maler Lunstad fra Gjøvik ledelsen. Han hadde faat sin musikalske utdannelse paa Nes hos Hans Bolstad. 1863—68 lededes foreningen av lærer Børke fra Ringsaker, og saa kom i 1869 *Sandvik* til bygden som organist paa Nes og lærer ved Helgøens skole. Det var en lykkelig tid for foreningen, som gav sine konserter rundt om i bygden og i *Ole Hjelmstad* hadde en formaaende velynder. I 1877 flyttet Sandvik til Hamar, men vedblev endnu et par aar som sangforeningens leder. Efter Sandvik kom lærerne *Hanssen, Jens Myhre* og *Bølviken*.

K. Petersen.

SLUTNING

Den her givne fremstilling viser meget instruktivt hvad opofrelse og interesse kan naa av resultater paa de mindre steder. Det hele land kan desværre ikke medtas. Vi vil bare peke paa enkelte av de drivende kræfter som har virket landet rundt: I Tromsø: *Karl Hall*, Bodø: *Fr. Anderssen*, Kristianssund: avdøde *Christian Bræin* (1837—1912), høist begavet violinist, organist, komponist (bl. a. av „Benita") og hans søn *Edvard Bræin* (1887) sange, orgelverker, kantate; Haugesund: *Ingarth Rojahn*, Skien: *Abraham Hvidsteen*, fremragende organist, kor- og orkesterleder (Haydns Schöpfung, Cherubinis requiem, Beethovens D-dur-symfoni m. m. Tønsberg: *F. Rojahn* (se senere), Moss: *Islandsmoen* (bl. a. Elias I), Fredrikstad: *N. Buch*, *S. Svensen* (kor og orkesterkonserter), Fredrikshald: *Oscar Borg* og ved midten av aarhundredet den kjendte auditør *Dahl*, hvis strykekvartet var fortræffelig; Drammen: foruten den B. I s. 120 nævnte *Chr. Blom*, (samt *Cappelen, Winge, Alnæs*) sanglederne *Th. Gaarder, R. Sandvik, Th. Thorne, S. Bryhn*; videre fru amtmand *Platou* og komponist *A. Eggen*.

Dertil kommer saa alle de beundringsværdige tiltak i bygderne — vi nævner bl. a. presten *O. P. Monrad* i Krødsherred og presten *B. Meyer* i Stryn — de smaa orkestre og sangforeninger som over det hele land holder kunstens ild vedlike.

Redaktionen.

I ombrækningen er desværre utfaldt for Trondhjems vedkommende:

En fortræffelig orkesterleder er *Paul Scholz* leder av kinematograforkestret og, alternerende med Svendsen, dirigent for musikerforeningens aarlige konserter. Hr. Scholz er en udmerket utdannet musiker, som i flere aar var kapelmester ved operaen i Helsingfors.

NORSK KORSANG

II. BLANDEDE KOR — DAMEKOR

DET blandede kor raader fra Palestrinas dage helt til vor tid over literaturens dyreste skatte, det har ogsaa de enkleste og rikeste uttryksmidler, menneskestemmernes klangbillede i dets fyldige farvepragt. Musikalsk og kulturelt kan derfor det blandede kors mission ikke vurderes høit nok. Og det er beklagelig at den overhaandtagende mandssangsinteresse har hindret den ædle kunstart i at utfolde sig som den ellers kunde ha gjort. Det har overalt som regel skortet paa tenorer, og faa kor kan opvise nogen høi alder. Interessen synes dog over hele landet at vokse i de senere aar, og fortsætter denne vekst, vil det ha uhyre meget at bety for hjemmenes indsats i norsk musik.

Pladsen forbyr nogen detaljert gjennemgaaelse av de forskjellige kors liv. Vi skal fæste os ved et par av foreningerne og peke paa de fornemste opgaver som er løst gjennem aarene.

Av tidligere avsnit i dette verk fremgaar det at den noble kunstart rundt om i landet har været dyrket saa langt tilbake som vi har beretning om musiklivet. Fremragende ledere var f. eks. Kjerulf og Grieg. Men først de i 1878 og 79 stiftede Grøndahls og Lammers' kor opnaadde et varigere liv. Grøndahls er det ældste. Men frem for almenheten træder de omtrent samtidig. Lammers fremførte saaledes 1880 Cherubinis Requiem (med orkester), 1881 Messias I, II, 1882 Paulus, 1883 Bachs Juleoratorium, 1884 Elias, I, — og Grøndahls kor 1881 motetter av Mendelssohn, avsnit av Rossinis Messe, 1882 Christus, 1883 Rose Pilgerfahrt, 1884 Schöpfung. Kræfterne blev kanske splittet gjennem to kor; men til gjengjæld fik Kristiania publikum høre en række av literaturens mesterverker. Høidepunkter er Brahms' Requiem 1885 og Matthæuspassionen i utdrag (1886), Bachs 3-stemmige motet (1888) under Grøndahl, det nævnte verk Elias, Judas Makkabæus 1886, Mozarts Requiem 1888, Palestrinas Messe (1892) og Johannespassionen (1894) under Lammers.

Begge dirigenter var ogsaa saa eiendommelige, at det var naturlig interessen delte sig. De respektive tropper vil vistnok gi sin egen anfører fortrinnet. Det kan allikevel uttales at a-capella-korene under Grøndahl er noget av det vakreste som er hørt i Kristiania.

I 1898 kom saa Holters kor til, og dermed økedes rækken av korverker i overordentlig grad. Som medvirkende ved Musikforeningens konserter har denne forening ydet et beundringsværdig arbeide. Av norske verker kan pekes paa Ellings „Den forlorne Søn" og „Salme", Holters „Kantate", Sindings „Kantate", Borgstrøms „Kantate", av fremmede: Astorgas „Stabat mater", Brahms' „Nänie", Bruckners „Te Deum", Händels „100. Salme", Haydns „Aarstiderne", Schumanns „Faust-scener" og Wagners musikdramaer i utdrag. Men fremfor alt vil man med tak erindre de mangeaarige vaar-fremførelser av Bachs Matthæus-passion, som kanske mer end noget andet korverk er blit Kristiania publikum kjært.

Rækken av verker er dog ikke mindre for Lammers' kor (fra 1902 heter det Cæciliaforeningen). Det har under Karl Nissen med glans løst saa svære opgaver som Mozarts Requiem, Händels Dettinger Te Deum og 9. symfoni. Denne avholdte dirigent døde 1920.

I 1921 gjorde Cæciliaforeningen sit mesterstykke, idet den foranstaltet den første Bachfest i Skandinavien. Under Leipzigerkantoren, den berømte *Karl Straubes* ledelse fremførtes en hel ukes serie-konserter som for altid vil bevare foreningens navn i norsk musikhistorie. Det eneste skaar i det straalende billede var antallet av utenlandske solister. I denne udmerkede forenings arbeide har foruten dirigenterne en enkelt mand krav paa at mindes fremfor andre, nemlig den energiske utrættelige formand arkitekt *H. Sinding-Larsen.* Fra 1920 er *Leif Halvorsen* foreningens dirigent. Han fremførte samme aar fortræffelig Judas Makkabæus.

Damekoret har jo like indskrænkede virkemidler som mandskoret; men hvilken skjær ynde eier det ikke! Mangen en stemning faar først liv gjennem det. Man tænke f. eks. paa Brahms' makeløse kor „Aus dem Jungbrunnen". Blandt vore damekor indtar „Kvindelige Studenters Sangforening" en særstilling. Helt fra 1895 har det ufortrødent virket, de første aar væsentlig som blandet kor, og det har særlig under *Per Winge* (fra 1912) opnaadd en smuk stilling. Baade her hjemme og ved turnéer utenlands har dets konserter gjort koret ære.

O. M. Sandvik.

BERØMTE UTØVENDE KUNSTNERE

ERIKA NISSEN. Paa kunstens, ikke mindst paa tonekunstens himmel, ser vor samtid saa mange „stjerner" av høiere og lavere rang, at den yngre slegt vel ikke har saa ganske let for at forstaa, at forholdene for ikke mange aartier tilbake var væsentlig forskjellige. Talenter var langtfra saa utbredt, saa de virkelig geniale aander av norsk avstamning kunde let tælles. Kanske fik de derfor ogsaa en mere fremtrædende plads, end en senere eftertid vilde ha indrømmet dem. Ti det er kun en betinget sandhet, at ingen er profet i sit eget land. Altfor ofte faar han rang som officer, skjønt han beskedent burde staa i rækken blandt de menige.

Erika Nissen.

Det er dog sikkert udelukket, at Erika Nissens „position" i vore dage vilde være nogen anden end den hendes samtid saa enstemmig tilkjendte hende. Ti vel er der nu en frodig have, hvor der i hendes tid kun var et litet blomsterbed. Men den som i en menneskealder eller to hadde anledning til at følge hendes bane, vil sikkert bevare overbevisningen om, at hun ogsaa vilde hævdet sin plads, selv om hun hadde fulgt med til den store have.

At en kunstnerinde, der, — omend sterk av aand, dog hadde et ret skrøpelig legeme, og ikke eiet hverken anlæg for eller ønske om at spille rollen som primadonna, — kunde vinde saa langt frem inden sin samtid, er ikke uforklarlig. Vort offentlige musikliv var dengang omtrent helt begrænset til vore konsertlokaler, — Hotel du Nord i Dronningens gate, Logens store og lille sal, Fæstningens overordentlig borgerlige gymnastiksal, Klingenbergs endnu mere borgerlige „Festsal", Calmeyergatens altid like trøstesløse kjæmpehal o. s. v. Ingen fast opera, ingen institution som vort nuværende „Filharmoniske Selskap" til at gjennembryte konsertsolisternes ringmur.

Men fru Nissen hadde ogsaa personlige og kunstneriske egenskaper, som løftet hende høit op, — fremfor alt en usedvanlig aandsadel og renhet i den kunstneriske opfatning. Og disse egenskaper gjenspeilet sig selv i opstillingen av hendes konsertprogrammer. Jeg mindes saaledes et karakteristisk litet træk, antagelig fra begyndelsen av otti-aarene. Efter anmodning fra en bekjendt, som dengang bodde i utlandet, søkte jeg hendes mand dr. Oscar Nissen for at faa hendes assistance ved en konsert som min bekjendt hadde planlagt til et besøk herhjemme. Paa programmet var opsat noget av „Lohengrin", — Gralsfortællingen eller avskeden med Svanen, kanske begge. Men det maatte utgaa, Fru Nissen vilde ikke medvirke, naar Wagners navn stod paa programmet. Senere var hun vistnok mindre steil.

De ydre merkepæle som avgrænset hendes livsvei, var ikke store eller iøinespringende. Hun kom i femtenaars-alderen til Kristiania fra Kongsvinger, hvor hendes far var sagfører. Litet utviklet og meget tilbakeholden var hun, skjønt hun var opvokset i et gjestfrit hjem, hvor musikken dyrkedes flittig baade av moren og den ældre søster Ida. I dette hjem var flere av den tids kjendte mænd, — Ole Bull, Bjørnson, Jonas Lie — velsete gjester. Men opløsningen kom med farens død.

I Kristiania blev det Halfdan Kjerulf, som først aapnet hendes øie og øre for tonekunstens væsen. Men der maatte mere til. En liten arv paa nogen tusen kroner satte moderen istand til at sende sin unge datter til Berlin for 1 aar. Hun blev der i 4, — en tid delt mellem strengt arbeide hos professor Kullak og omfattende selskabelighet. Her traf hun ogsaa Rikard Nordraak, og en kortvarig „barneforlovelse" blev resultatet av disse glade dage. Den gik naturligvis overstyr, og det heter at hun først saa ham igjen paa hans dødsleie.

Ved en konsert i „Schauspielhaus" i april 1866 tok hun avsked med Berlin. I Skandinavien vakte hun siden stadig større opmerksomhet. Hun optraadte ogsaa med stadig stigende fremgang i Sverige, Danmark, England, Tyskland, Holland, Schweiz og var ogsaa en kortere tid lærerinde ved konservatoriet i Kjøbenhavn. Hun fik saaledes stadig rik anledning til at se langt og vidt „over de høie fjelde." I de senere aar virket hun hovedsagelig kun hjemme i Kristiania, hvor hun var en meget anset lærerinde. Dertil organist og ikke mindst moder, — en udmerket moder.

Som konsertsolist vandt hun altid den største beundring ved sin dypt sjælfulde, lyrisk beaandede og klassisk rene tolkning baade av vore egne komponister, som alle staar i gjæld til hende, og av fremmede mestre, især Beethoven, Schumann og Chopin, til hvis fine kunst hun hadde et indgaaende kjendskap gjennem hans elev, Thomas Tellefsen i Paris.

Martin Knutzen. Der er gaat mere end et halvt snes aar siden Martin Knutzen døde, men hans samtid vil altid holde hans minde i ære. Efterslegten vil vanskeligere kunne gjøre det, fordi en utøvende tonekunstners gjerning vil være som skrift i sand. Et vindstøt sletter den ut. Og selv en grammofonplate vil kun meget ufuldkomment kunne gjengi selve *sjelen* i en saadan kunst. „Den lever kort, kun i sekunden, den er forbi, naar *det* er runden."

Martin Knutzen hadde en lykkelig dødsstund. Den 9. december 1909 ved sekstiden om eftermiddagen besøkte hans huslæge ham i hans hjem ved Lysaker og talte da fortrolig med ham baade om musik og andet. Faa timer efter sin

hjemkomst fik han melding om at hans patient var død. En hjertelammelse hadde endt hans liv, uten kamp og uten smerte.

Martin Knutzen.

Martin Knutzen var født i Drammen 24. mai 1863 og kom fra en musikalsk slegt. Bedstefaderen var musiker, og hans ældste søster som var musiklærerinde, la allerede tidlig merke til broderens voksende evner. Men forholdene var ikke saadanne at der straks kunde bli tale om nogen kunstnerisk utdannelse. Gutten blev som saa mangen musikspire før ham „sat til handelen". Men han brukte sine fristunder godt og fik undervisning hos organist Chr. Cappelen, som da endnu ikke var flyttet til Kristiania. Siden kom han under fru Agathe Grøndahls kyndige ledelse, og ved hendes interesserte og inspirerende paavirkning utviklet han sig raskt og fik av hende det avgjørende grundlag for sin kunst.

Saa kom han ut, blev elev av den høit ansete professor Barth og og fik ved hans hjælp friplads ved det kgl. Akademi i Berlin. I 1887 hadde han sin første optræden hjemme i Kristiania, idet han spilte Beethovens Es-dur konsert i Musikforeningen. Og da han efter 2 aars studier hos Leschetitzky i Wien i april 1889 gav sin første selvstændige konsert hjemme, blev han straks anerkjendt som vor fornemste konsertpianist paa mandssiden. Men da stod han rigtignok ogsaa omtrent alene. Nu er der overflod paa dem.

Sine studier hos Leschetitzky fortsatte han flittig og kom endog med stort held fra det vovestykke at holde konsert i Wien med Grieg og Sinding paa programmet og det filharmoniske orkester som medarbeider. Og hjemme hadde han altid en høi stjerne som konsertpianist. Han foretok kunstreiser til Kjøbenhavn og Stockholm, hvor han i 1897 medvirket ved den store musikfest. Aaret efter vandt han nye laurbær i Leipzigs „Gewandhaus" og medvirket i 1900 ved de store konserter i Trocadero under verdensutstillingen i Paris. Senere utfoldet han ogsaa en flittig og frugtbar virksomhet som lærer. Kunstnere som Karl Nissen, Birger Hammer og Nils Larsen har blandt mange været de mest lysende elever.

Saavidt erindres optraadte Martin Knutzen sidste gang offentlig paa barnehjælpsdagen i 1906. Hans virksomhet spændte saaledes kun over et tidsrum av omkring 20 aar. Altfor tidlig blev hans kraft brutt, og det var længe før hans død klart, at hans gjerning var avsluttet.

Uagtet hans død saaledes nærmest maa sees som en forsonende løsning, var der dog noget tragisk over denne kunstners livsskjæbne. Mellem hans sjeldne evner som utøvende musiker og hans fysik var der et ubrytelig motsætningsforhold. Hans saare nervesystem krævet et hærdende friluftsliv. Og saa hadde naturen med blodig ironi netop git ham den for hans fysik mest ødelæggende vuggegave, en ualmindelig, man kan næsten sige genialt følsom musikalsk intuition. Vi læser sagnene om musikkens helbredende kraft — Saul og David, Farinelli og Filip V av Spanien og andre. Men den der har sin livsgjerning paa musikkens omraade, vet ogsaa hvilken frygtelig fare den rummer for de menneskelige nerver. En staalsat konstitution er en av hovedbetingel-

serne for at kunne holde ut i kampen som utøvende musikalsk kunstner i nutiden. Derfor maatte Martin Knutzen bukke under netop paa en tid, da hans kunst skulde sætte sine skjønneste blomster. Men ingen som har hørt hans fine, ædle, næsten klassiske tolkning av de store tonemestre, vil nogensinde glemme hvad han har været for norsk musikliv. Den var baaret av den samme fornemme aand som fru Grøndahls og fru Nissens. Nu har denne kunst tat andre veier.

Til Martin Knutzens ære skal det ogsaa nævnes, at han aldrig søkte utover sin egen begrænsning. Nu vil saa altfor mange klaverkunstnere, per fas et nefas, være dirigenter, komponister og andet. Altfor ofte med ringe held.

V. H. Siewers.

Fru Ellen Gulbranson har i mange aar bodd i Kristiania, uten anledning til at vise sit eminente dramatiske talent. Man har jo paa store orkesterkonserter kunnet beundre hendes skjønne, mægtige stemme og storslagne foredrag, men kun de faa som har set og hørt hende paa scenen, i Kjøbenhavn, i Berlin o. s. v., men fremfor alt i Bayreuth, vet, hvilken stor kunstnerinde denne herlige sangerinde er. I musikdramaet hører hun hjemme, ikke i konsertsalen. Paa scenen vokser hun til gigantisk monumentalitet, og hendes Brynhilde og andre Wagner-skikkelser hører til de ypperste vor tids dramatiske kunst har at opvise. Dette anerkjendes ogsaa av alle. Ellen Gulbranson har et verdensnavn. Men som Norges adoptivbarn har hun desværre aldrig faat anledning til at utfolde sine rike evner i sit nye hjemland. Dette er et mørkt punkt i vor operas historie. Ellen Gulbranson var for mægtig, for rikt utrustet for vore forhold. Den som i Bayreuths festspilhus har oplevet hendes vidunderlige valkyrie, vil aldrig glemme denne storhet, denne personlighetens urkraft, denne sjælelige finhet og dybde, som gjør Ellen Gulbranson til en av vor tids ypperste kunstnerinder.

Ellen Gulbranson.

Fru Gulbranson (f. Nordgren) er født 4. mars 1863 i Stockholm. Hun er elev av bl. a. Marchesi i Paris. Gift 1890 med løitnant (senere major) H. P. J. Gulbranson. Hendes hovedroller er Aida, Ortrud, Amneris, Elisabeth, Brynhilde. Fra 1896 optraadte hun en aarrække i Bayreuth, sidste gang i 1914.

Gerhard Schjelderup.

Verdensberømte „Divaer“, som Sveriges Jenny Lind og Christina Nilsson, har vort land ikke hat. Men ogsaa firmamentet har stjerner av forskjellig orden. Under en fælles gruppe skal her mindes 3: *Karen Holmsen*, *Amunda Kolderup* og *Gina Oselio*. Da ogsaa den sidste nu er gaat ut av det *offentlige* musikliv, tilhører de alle historien.

Karen Holmsen.

Karen Holmsen var født i 1832 og døde i 1912. Hun fik sin første utdannelse av senere direktør for konservatoriet i Kjøbenhavn Carl Helsted og studerte siden hos Vartel i Paris. Hos madame Viardot fik hun sin endelige utdannelse som dramatisk sangerinde og virket derefter ved flere av utlandets større scener, — i Weimar, Strassburg, Köln, Zürich, Rotterdam. Hun besøkte ogsaa Italien, medvirket nogen gange ved Gewandhauskonserterne i Leipzig og sang selvfølgelig ogsaa ved konserter hjemme. I London sang hun ved de store konserter bl. a. sammen med Christina Nilsson. I operatiden i det gamle Christiania Theater paa Bankpladsen optraadte hun som Leonore i Beethovens „Fidelio,“ Valentine i Meyerbeers „Hugenotterne“ og Elvira i Mozarts „Don Juan.“ Hendes omfangsrike stemme tillot hende at overta baade sopran- og altpartier, Azucena i Verdis „Trovatore,“ Fides i Meyerbeers „Profeten,“ Ortrud i „Lohengrin“, Elisabeth i „Tannhäuser“ o. a.

Amunda Kolderup.

Amunda Kolderup, som var født i 1846 og døde allerede i 1882, var elev av Christina Nilssons første lærer friherreinde Leuhusen i Stockholm. Efter et par aars studier optraadte hun som konsertsangerinde der, og kort efter baade i Kristiania og Kjøbenhavn. Siden besøkte hun sammen med sin lærerinde Tyskland for at studere den dramatiske sangkunst. I Wien indstuderte hun under ledelse av professor Levy forskjellige partier og debuterte i 1875 paa teatret i Olmütz som Agathe i „Jægerbruden“. Siden virket hun kortere eller længere tid i Salzburg, Würzburg, Dessau, Köln, Hamburg og flere andre steder. I løpet av 3 aar utførte hun mere end et snes, tildels betydelige partier, i „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Fidelio“, „Figaros Bryllup“, „Faust“, „Hugenotterne“. Det er et imponerende arbeide paa saa kort tid, og vi som har hørt hende, vet at hun vilde naadd langt, om hun hadde kunnet faa fuldføre sin livsgjerning.

Anden nytaarsdag 1877 bistod en ganske ung pike i sin fagreste ungdom

den avholdte skuespillerinde fru Johanne Juell med nogen sange ved en aftenunderholdning i den gamle faldefærdige laave, som bar det stolte navn „Klingenbergs Festsal."

Den unge pike var *Gina Oselio*, dengang Ingeborg Aas. Nogen begivenhet var det ikke. Men den beskedne knop utviklet sig harmonisk og blev en av de prægtigste blomster i vor musikalske urtegaard. Og i en aarrække hadde Gina Oselios navn glans i konsertsalen og paa scenen. Faa eller ingen av landets sangerinder har vundet en saa utbredt folkegunst som hun. Og den har været like stor i de brede lag som hos de mere kræsne musikvenner.

Gina Oselio.

Men naturen og livet er ubønhørlige. Der kommer en dag, som selv ikke den mest fuldkomne kunstner kan slippe forbi. Og fru Oselio gik, mens glansen endnu stod frisk om hendes navn og høibaarne kunst.

Fru Oselio var elev av fru Stenhammar, Fritz Arlberg og fru Marchesi. Hun debuterte i 1879 paa Stockholms opera i „La Favorita", i 1883 i Padua som Azucena i „Trovatore". Siden optraadte hun paa flere scener i utlandet, i Budapest, paa Scala i Milano, i Kjøbenhavn, Stockholm, Berlin m. v., likesom hun har foretat talrike konsertreiser i Tyskland, Rusland, Italien, Skandinavien. Efter sit giftermaal med teaterchef Bjørn Bjørnson har hun virket i Kristiania som sanglærerinde, konsertsangerinde og operasangerinde i partier som Carmen, Margaretha i Gounods „Faust" og Boïtos „Mefistofeles". Andre av hendes operapartier er Elisabeth i „Tannhäuser", Desdemona i Verdis „Othello", Brünhilde i Wagners „Valkyrien".

V. H. Siewers.

KAMMERMUSIK

KAMMERMUSIKVERKER paa konsertprogrammer dukker i Kristiania først op i begyndelsen av 1860-aarene. Der har nok tidligere baade paa teatrene og ved en og anden konsert kunnet forekomme en eller et par satser av en kvartet eller trio som mellemavdeling; men det ser ut til, at ideen til offentlig fremførelse av kammermusikverker er bragt til landet av de omkring midten av forrige aarhundrede indvandrede tyske musikere tilhørende de her opløste orkestre „Harzverein" og „Schwarzenbacherne".

Den tids konsertprogrammer var temmelig forskjellige fra vore, idet man sammenstillet musikstykker for den mest forskjelligartede besætning og av den mest motsatte karakter. Omkring 1860 blev direktør Zogbaum, en indvandret tysk musiker, efter nogen aars ophold i Kristiania dirigent for marinemusikken paa Horten. Han kommer med sit korps til Kristiania og gir paa Klingenbergsalen „instrumentalkoncerter for blæsende saavel som for strygende instrumenter." Og her finder man, midt mellem „slagmalerier" og anden sandsynligvis voldsom musik av nu længst glemte komponister, mellemavdelinger av strykekvartettens mestere Haydn, Mozart og Beethoven.

I begyndelsen av januar 64 gir han saaledes konsert sammen med „de svenske nationalsangere" i kostume og opfører da bl. a. „Andante av Mozart for Hardangerkvartet" samt Keiserhymne av Haydn og Andante med variationer av Beethoven for strykekvartet.

Kunstnerkvartetten.

I 1865 indbyr Gudbr. Bøhn, Joh. Hennum og Fr. Ursin til abonnement paa tre kammermusiksoireer og dette er saavidt man kan konstatere det første forsøk paa at skape et fast ensemble. Det ser imidlertid ut til, at forsøket har slaat godt an, ti ensemblet holdes sammen utigjennem aarene, og dets soireer gaar ind som fast led i byens konsertliv.

Det er betegnende, at Morgen-bladet, som vel var tidens ledende avis, ikke med et ord omtaler det nye foretagende. Dagen efter første konsert, med kvartet av Haydn, klavertrio av Beethoven og strykekvintet av Mozart

paa programmet, har bladet $2^1/_2$ spalte om gjenoptagelse av et stykke av Molière paa teatret og 2 spalter om dyrkning av potteroser, men ikke en linje om soireen. De tre indbydere, som alle tilhørte Christiania Theaters orkester, søkte sin assistance blandt kolleger. Violinisten Carl Hansen var fra første stund med som anden violin og hans bror, Martin, medvirket som anden bratsch.

Arvesens kvartet.

Saavidt man kan slutte, maa kammermusikken ha været vel saa høit i kurs dengang som i vor tid. Der findes neppe den musikalske eller dramatiske tilstelning, som ikke byr paa kammermusik. Og her kommer klassikerne i endda mer broget selskap end i konserterne: Grand trio for violin, viola og cello spilles paa Folketeatret ved en benefice for frk. Baldani midt mellem et balletdivertissement og Aprilsnarrene, og kvartettens medlem, Carl Hansen, gir aftenunderholdning med kvartet av Haydn mellem „Han skal dandse" og „En nat i Roskilde".

En liten episode mellem kvartetten og den berømte pianist Ernst Haberbier bør nævnes, da den baade kaster et streif over de smaa forhold som hersket, og rimeligvis kan tages til indtægt for kvartettens popularitet hos publikum. 5. april 1865 averterer Haberbier: „Da D.Hrr. Bøhn, Hennum og Ursin have fundet det passende at give sin Soirée for Kammermusik den 6te April, uagtet jeg *tidligere end de Herrer* havde bekjendtgjort, at jeg gav Concert den Dag, udsætter jeg min Concert populair til Lørdag den 8de April. Haberbier." Haberbier hadde forresten ved leiligheten Beethovens kvintet for piano med blæsere paa programmet.

I 1869 indtræder *Hans Nielsen* som cellist i kvartetten. Hans Nielsen maa efter alt at dømme ha været en av de mest begavede instrumentalister vort land har fostret. Han var født i Eidsvold i 1840, kom hit ind og fik ansættelse som „hoboist" ved militærmusikken i 1856. Noget efter faar han ogsaa ansættelse i Christiania Theater som stortrommeslager. Han faar undervisning i strykeinstrumenter av sine ældre kolleger Jehnigen og Weinholdt og er i 1863 1. violinist og leder i Det norske theaters orkester. Det er imidlertid violoncellen han interesserer sig mest for og som blir hans hovedinstrument. I 1863 har han uttjent som militær og „opført sig som det en ærlig Krigsmand egner og anstaar", som det staar i hans avskedspas, og han drar ut til Grützmacher i Dresden paa egen bekostning. Tiden 1865—67 er han hjemme, drar saa med offentlig stipendium til Paris, hvor han opholder sig til 1869. Han spillet med i operaen som stedfortræder for 1. cellisten, og hadde tilbud om fast ansættelse, men hjemlængselen var for stor. I 1869 kommer han tilbake til Chr.a Theater og var til sin død 1874 sjælen i „Christiania Strygekvartet." Mange musikere og musikelskere vil endnu mindes Hans Nielsen og hans fremragende cellospil. Grützmacher betegnet ham mange aar efter som det største cellotalent, han hadde hat som elev, og engagementstilbud fra flere av Europas største orkestre viser hvordan hans ry var naadd vidt utover.

I nogen aar efter Hans Nielsens død er Moritz Blodeck, Christiania Theaters 1. cellist,

med i kvartetten, som desuten faar ny anden violin, Ernst Solberg. Blodeck avløses igjen av Hennum og Ursin av H. Zapffe, og med besætningen Bøhn, Solberg, Zapffe, Hennum bestaar kvartetten til Hennums død i 1894.

Halvorsens kvartet.

Mens det tidligere var musikerne selv som indbød til kammermusiksoireerne og selv overtok det økonomiske ansvar for samme, indtræder høsten 1884 en forandring og forbedring i dette forhold, idet Brødrene Hals overtar arrangementet og økonomien for soireerne, hvis antal er 4 i sæsongen. Foruten kvartetten er fruerne Agathe Grøndahl og Erika Nissen fast knyttet til foretagendet. Begge har tidligere deltat, fru Grøndahl var endog i 1880 sammen med Bøhn og Hennum indbyder. Istedetfor Logens mindre sal, som kammermusikaftenerne tidligere var git i — i ældre tid ogsaa i Hotel du Nord — fik man nu et til øiemedet velskikket lokale i Brødrene Hals's nye konsertsal. Men interessen for kammermusik var i avtagende. Ved Hennums død opløses det gamle traditionsrike ensemble, og først høsten 1899 dannes Musikforeningens kvartet med Gustav Lange som leder og frk. Hildur Andersen som medvirkende pianist. Langes kvartet og frk. Andersen overtar imidlertid allerede aaret efter soireerne, som de fortsætter til vaaren 1906. Langes kvartet skiftet i aarenes løp anden violin og cello flere gange. Kun lederen og bratschisten, Sev. Svensen, var med fra begyndelsen til slut. Det økonomiske utbytte hadde hele tiden været yderst tarvelig, men interessen hadde dog holdt ensemblet sammen. Utsigten til at maatte *betale* for at gi konserterne rykket imidlertid saa faretruende ind paa livet, at man fandt at maatte opgi det hele, og i tiden til 1914 hadde man i Kristiania ingen fast kunstnerkvartet. I aarene 1914 til 1919 holdt Johan Halvorsen en kvartet vedlike, som foruten ham bestod av Hans Hansen, Eriksen og Buschmann. Fra høsten 1919 dannet Filharmoniske Selskap en kvartet bestaaende av de fire konsertmestre, av hvilke Oscar Holst, v. d. Vegt og A. Schuster hele tiden har medvirket, mens primoviolinen 1. sæsong var Richard Burgin, de to senere Hugo Kolberg.

Filharmoniske Selskaps kvartet.

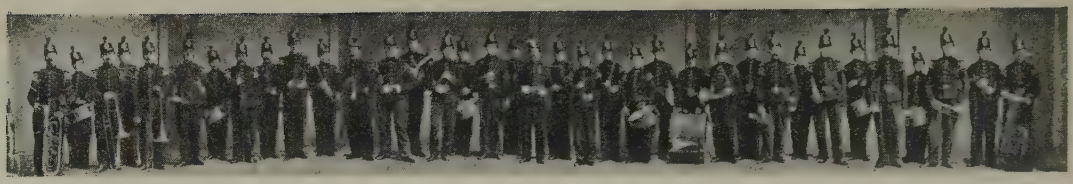
Under kammermusikkens skiftende kaar i det offentlige konsertliv har den hat sin faste borg i „*Kvartetforeningen*".

Denne blev stiftet 25. oktober 1876 av musikvenner og amatører. Hensigten var at vække interessen for samspil blandt medlemmerne, mens den kunstneriske medvirken kun var tænkt som en bisak. I lang tid bestod programmerne paa foreningens 7 aarlige møter væsentlig i amatør-kvartetspil. Men litt efter litt skiftet karakteren. Man hadde vanskeligere for at faa amatørene til at optræde, kritikken var blit skarpere, og nu er det kun kunstnerkvartetten, som utfylder møterne. Oberstløitnant *Alexius Ræder* og avdøde *H. E. Heyerdahl* maa nævnes blandt foreningens ivrigste venner.

Et andet selskap, *Kammermusikforeningen,* blev i 1917 stiftet om den av *Arve Arvesen* dannede kvartet, som kun optræder paa selskapets sammenkomster. Kvartetten bestaar av lederen, Per Bolstad, Ingebret Haaland og den danske cellist Paulus Bache. Den er den eneste *kvartet* som repræsenterte norsk kammermusik i utlandet, idet den har optraadt i Paris, Kjøbenhavn og Stockholm.

I kvartetforeningen har en hel række fremragende utenlandske solister leilighetsvis optraadt sammen med vore egne kvartetspillere. Vi kan saaledes nævne at *Sarasate* ved sit sidste besøk spillet Beethovens F-dur kvartet sammen med Løberg, Svendsen, Buschmann, og at *Arrigo Serato* hver gang han konserterte her, deltok aktivt i kvartetforeningens møter. Ogsaa *Max Pauer* har spillet der.

Tønnes Birknes.



Paa dette billede — fra femtiaarene — sees en række kjendte mænd: Johan Svendsen (klarinet), Hans Nielsen (klarinet), instrumentmaker Ole Olsen (tuba), Jehnigen (trækbasun) og Th. Løvstad (lilletromme).

MILITÆRMUSIKKEN

FØRST med oprettelsen av Brigade-musikkorpsene — antagelig ved gjennemføringen av hærordningen av 1842 — fremtræder militærmusikken hos os i kunstneriske ensembler. Disse Brigadekorps, og kanske mest det i Kristiania stationerte 2. akershusiske brigades, var imidlertid paa en tid da landet helt manglet ordnet musikundervisning, av en helt uvurderlig betydning for det hele lands musikliv. Indtil langt over midten av forrige aarhundrede var det praktisk talt kun en vei til musikken for en ung mand — den han tiltraadte ved at la sig hverve til militærmusikken. Det var visselig en stram skole, men mange av vore bedste navne har gaat den. Johan Svendsen, Johan Halvorsen og en lang række av landets exekutører som Bøhn, Ursin, Hans Nielsen, den berømte i 1888 avdøde fløitevirtuos ved „Royal Academy" i London, Oluf Svendsen, med mange andre samt en række av landets organister og sang- og musikinstruktører, har som musikelev ved militæret faat sin første utdannelse.

En ikke liten del av æren herfor tilkommer *Paolo Sperati,* som i 1854 blev ansat som instruktør ved 2. Brigades Musikkorps. Han var italiener, f. i Turin 1821 og kom her til landet som kapelmester ved et italiensk operaselskap. Han hadde en ganske enestaaende evne til at drive sine musikere og korpset som helhet frem. Han var selv en alsidig utdannet musiker med et praktisk grep paa alle musikkens detaljer og en ildfuld leder.

Som utlænding maatte han jo nødvendigvis staa fremmed for det rent nationale musikalske element. Hans kolleger i de fleste andre garnisonsbyer var ogsaa utlændinger, og det er at formode, at den kjærlighet for det fremmede som altfor længe har raadet blandt det store publikum landet over, ikke mindst likeoverfor populær musik, for en stor del maa tilskrives denne omstændighet. Av andre ældre militærmusik-instruktører maa ogsaa nævnes den kjendte komponist *F. A. Reissiger.*

Ole Hjellemo.

Efter Speratis død i 1884 blev komponist *Ole Olsen* hans eftermand, og i 1899 blev han ogsaa ansat i den nyoprettede stilling som inspektør for hele armeens musik. Ole Olsen har ikke alene arbeidet for militærmusikkens kunstneriske utvikling, men ogsaa for dens organisation og for at høine socialt og nationalt. Gjennem utvidelse av de militære musikskoler og organisation av prøver for musiklederne ved regiments- og divisions- (de tidligere brigade-) korps er hele militærmusikken søkt utviklet. Repertoiret er ogsaa blit lødigere end tidligere, og ikke mindst er det tilført en værdifuld tilvekst gjennem de mange udmerkede transkriptioner av norske orkesterverker, som er utført av Georg Andersen, Oscar Borg, Knut Glomsaas, Adolf Hansen, Gomnæs, Hjellemo m. fl.

Johan Svendsens symfonier, rhapsodier og andre større verker hører forlængst til repertoiret. Likesaa en række verker av Grieg, Selmer, Halvorsen o. s. v. For tusener av vort lands spredte befolkning repræsenterer en konsert av Brigademusikken en av livets store begivenheter.

Tønnes Birknes.

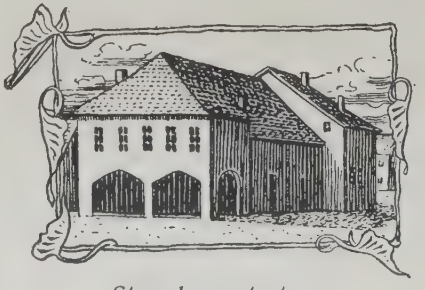
Waldem.Thrane. *Joh.s Haarklou.* *Ole Olsen.* *Chr. Sinding.* *Sig. Aspestrand.* *Cath. Elling.* *G. Schjelderup.*

OPERAEN I NORGE

UNDERLIG trykket og usikker, prisgit tilfældigheterne og avhængig til alle sider, er den stilling operaen i tidernes løp indtar mellem norske musikalske institutioner. Har disse andre dele av vor musikpleie, nødvendige i et ordnet samfund, kor, orkester, skole, selvsagt hat *sine* vanskeligheter at kjæmpe med gjennem aarene, den ufærdigste fløi av samfundshuset er dog stadig operaen, Mozarts, Beethovens og Wagners kunst. Imidlertid har utsigterne for kunsten lysnet noget de sisste aar. Men det er langt frem til mønekransen.

Dramatiken.

Hvad er grunden til at denne sak lar vente saa længe paa sig i Norge? I nabolandene er man forut for os vel hundrede aar, i Finland en menneskealder. Stockholm var stor som Bergen nu, da operaen blev stiftet under noksaa faste forhold. Kjøbenhavn har eiet en ganske vel ordnet musikscene siden Fredrik V's dage. En hovedstad uten lyrisk scene, uten fast opera, er ukjendt blandt musikalske nationer. Spørsmaalet er let at svare paa: operaen er en dyr kunst, den dyreste av alle, og det er jo hos os bare rykkevis der er velstand i landet. En stor hjælp har Stockholm og Kjøbenhavn hat deri at de har været residenser for fyrstehuse. Fyrsteunderstøttede kor og kapeller med kunstnerisk ledelse kan følges aarhundreder tilbake i tiden, mens i Norge musiken har faat seile sin egen sjø overlatt det private forgodtbefindende.



Strømbergs teater.

Hvorvidt de ældste scener her i byen, *Dramatiken* i Akersgaten, Det *Strømbergske* teater i tyve- og trediveaarene og dets avløser, *Christiania offentlige Theater,* nogengang søkte det offentlige om bidrag til driften vites ikke bestemt, men Chistiania Theater paa Bankpladsen gav gang efter gang slike ansøkninger ind for

prompte at faa dem avslaat. Og det skjønt kunstnerne for talescenens vedkommende i syttiaarene var overveiende norske og sangkræfterne holdt paa at bli det. Sent har myndigheterne faat øinene op for betydningen av god offentlig kunst. Først ved Nationalteatrets oprettelse i 1899 har det offentlige i nogen grad traadt til med sin støtte.

Christiania Theater.

En anden grund til operaens sene utvikling er mangelen i ældre dage paa gode indenlandske sangkræfter. Først saa sent som i femtiaarene dukker et norsk navn op blandt operisterne[1]), og før vi kommer saa langt som til at tale om operaer med *helt* norsk besætning skulde der endnu hengaa over en menneskealder. Det var i begyndelsen av nittiaarene, de berømmelige Faustopførelser paa Bankpladsen, da *Gina Oselio* første gang trær op paa norsk scene, med *Wilhelm Kloed* i titelrollen og *Jens Berntsen* som Mefistofeles. Hvad vi til denne tid hadde hørt av opera i hovedstaden var utelukkende gjennem tilreisende sangere og selskaper, italienske, danske, svenske og tyske, i stort antal, fraregnet den *Josephsonske* periode 1873 til 77 paa Christiania Theater, da det fremmede ensemble blir tilsat med forskjellige norske kræfter. Her optrær i disse aar — ved siden av en dygtig skuespillersanger som Hans Brun — helt udmerkede vokale kunstnere som *Lammers, Camilla Wiese, Olefine Moe, Alice Nickelsen, Karen Holmsen* og *Lona Gulowsen.* Men det er klart at operaen, især i saa nationalt bevægede tider som dengang, maatte skades i publikums og i myndigheternes øine derved, at den evig og altid blev drevet av utlændinger. En avis her i byen, som i syttiaarene ivret mot at der spiltes opera ved Christiania Theater, motiverte da ogsaa standpunktet med, at man ialfald ikke skyldte kunstarten noget hensyn av den

Olefine Moe
i „Regimentets datter".

[1]) Sangerinden Jfr. *Sommerfeldt.* Et par tidligere navne bør dog gjemmes i Norges Musikhistorie, Henriette *Hansen* ved Strømbergs teaterhus og Gyda *Klingenberg* ved Bankpladsen. Især den første har efter samtidens enstemmige dom været en sjelden begavelse baade som skuespillerinde, sangerinde og danserinde. Man sammenlignet hende med Johanne Luise Heiberg. Jfr. Hansen fratraadte scenen efter et aars forløp for 17 aar gammel at giftes med digteren H. A. Bjerregaard.

Karen Holmsen.

grund, at den blev utøvet av hjemlige kunstnere og kunstnerinder, . . . «som man ikke kunde forsvare at la gaa bort».

Her ligger antydet en tredje vanskelighet, som operaen har hat at kjæmpe med i sin strid for tilværelsen: motstanden fra *talescenens* side i de forskjellige teatre, hvor den har været tilhuse saa at si indlogert. Ti ved alle de scener som i aarenes løp er tumlepladser for kunsten, har den spillet en leieboers rolle overfor husverten: skuespillet (eller operetten). Først i 1918, ved opførelsen av *Opera Comique*, oplever vi en kort tid i Norge, da musikdramaet selv er huseier.

Denne gnidning mellem musikscene og talescene gaar som en rød traad gjennem den norske operas historie; den kjendes ogsaa fra fremmede scener, hvor det dobbelte fag har været gjennemført. Det vilde føre for vidt her at gaa nærmere ind paa denne gamle og stadig fornyede strid, som ikke altid har løpet av uten bitterhet fra begge siderne. Dens første spor kan følges helt op mot trediveaarene, den blusser jevnlig op paany i direktionsmøter og generalforsamlinger som avholdes ved byens hovedscener. Nu, operaen er en brydsom gjest at leve under tak med, ingen fortænker skuespillerne i deres kjølige holdning, allermindst naar «samarbeidet» antar saa grelle former som dem man læser om ved Christiania Theater i firtiaarene. «Vort publikum,» heter det i en artikel i «Den Constitutionelle», «har altid hat forkjærlighet for operaen, det har forlangt opera trods alt og derved tvunget de herværende skuespillere og skuespillerinder, som aldrig i sit liv har tænkt paa at bli sangere og sangerinder, til at utføre de vanskeligste sangpartier.» (!)

Thorvald Lammers
som Toreadoren i „Carmen".

Publikum «forlanger opera trods alt». Under enhver omstændighet kræver publikum musik i teatret, orkester i mellemakterne. Og med et *orkester* i bygningen med dets tilbøielighet til at øke baade i musikernes antal og med hensyn til lønstariffen vaagner gjerne ønsket om opera ogsaa paa den anden side av lamperækken. Saa præges da teatrenes forhold til operaen baade paa Bankpladsen og i Studenterlunden av ustøhet gjennem aarene, av lunefuldhet og opportunisme. I 1849 gjør Christiania Theaters direktion fyndig gjældende, at «operaen hos et saa kræsent publikum som i Kristiania maa ansees nødvendig for at skaffe et antagelig reper-

Hans Brun.

Camilla Wiese.

Ida Basilier.

Wilh. Kloed.

toire», til andre tider, naar der er ebbe i kassen, eller publikums interesse for teater holder paa at kjølne, griper man uvilkaarlig til operaen som en redning[1]), selv om stykkerne skal besættes med skuespillere[2]). Slik veksler da heftige anfald av kjærlighet med den mest avvisende kulde, nemlig naar ledelsen eller skuespillerne finder ut, at det er *operaen,* som tømmer kassen eller endog at musikdramaet som kunst virker demoraliserende paa talescenen. Det hænder at verten kaster sin logerende ned ad trapperne ledsaget med en opsigelse, som hver gang lyder paa uigjenkaldelighet, men kort efter gjenkaldes. Mellem aarene 1852 og 61 spilles slet ingen opera ved hovedscenen, heller ikke mellem 61 og 66, 83 og 90, 1918 og 21.

Saadan er operaens tornefulde vei i Norge, dens via dolorosa, og heller ikke skulde den omstændighet bidra til i ældre dage at sætte kunstarten i respekt hos de hjemlige autoriteter, at den kanske — som tilfældet er med vor skuespildigtning — kunde peke paa en indenlandsk *literatur* av stor, international betydning. Fraregner vi «*Fjeldeventyret*» fra 1824 (og nogen uanseelige vaudeviller og syngestykker, som skrives i aarenes løp efter dansk mønster) er det først i 1894 at et norsk musikscenisk arbeide kommer til opførelse i Kristiania, Johannes Haarklous «*Fra gamle dage*» med tekst av Wiers-Jensen. Den spiltes 15. mai paa Bankpladsen med fruerne Elisabeth Dybwad, Monrad Krohn og hr. Kloed i de vigtigste roller.

Gina Oselio
som Margarethe i „Faust".

I det følgende snes aar dukker imidlertid det ene

[1]) Kfr. J. Blanc: Christiania Theaters historie, pag. 258, 279 o. a. st. [2]) Av kjendte norske skuespillere, som har utført større partier i opera: Hans Brun, Lucie Wolf, C. A. R. Abelstedt, O. Bucher, Rosa Asmundsen, Henrik Klausen, Johan Løvaas, Ragna Wettergren, Gyda Christensen, Halvar Hoff o. fl. a.

Carl Hagman.

Agnes Hansson.

Harald Steen.

Dagny Skarseth.

norske operaarbeide frem efter det andet, vi er paa god vei til at faa den længe savnede literatur. De næste operaer, som gaar over scenen, er «*Kosakkerne*» av Catharinus Elling, spilt 1897 paa Eldorado av det Frøbergske selskap, og «*Væringerne i Myklegaard*» av Haarklou, opført 1901 av et norsk selskap paa turné i Trondhjem, Bergen og Stavanger med *Halfdan Rode* blandt sangerne. Videre er «*Emigranten*» av samme komponist spillet paa Centralteatret, «*Sjømandsbruden*» av Sigv. Aspestrand ved Centralteatret og ved Nationalteatret 1907, «*Lajla*» av Ole Olsen første gang ved Nationalteatret 1908 og Griegs og Bjørnsons fragment «*Olav Trygvason*» sammesteds 1908. Den næste norske opera er «*Marisagnet*» av Haarklou, ved Nationalteatret 1910, og Gerh. Schjelderups to operaer «*En hellig aften*» og «*Vaarnat*» med tekster av ham selv, sammesteds 1915. En opera, «*Kynthia*», av den danske indflyttede kapelmester Chr. Danning med tekst av Wiers-Jensen skal ogsaa nævnes, likesaa en opera av Gaston Borch, «*Silvio*», som er spilt paa Fahlstrøms Teater, og rækken av norske arbeider, som har gaat over scenen i hjemlandet, slutter saa med Gerhard Schjelderups musikdrama «*Bruderovet*», som 1920 opførtes paa Opera Comique.

Til disse verker slutter sig en lang række musikdramatiske arbeider som endnu venter paa sin opførelse i komponisternes fædreland. Av operaen «*Fredkulla*» av gamle Udbye er ouvertyren flere gange spilt i vore konsertsale. Likesaa kjender vi fra koncertsalen brudstykker av operaen «*Stallo*» av Ole Olsen med tekst av komponisten. Ole Olsen har videre til sine egne tekster skrevet operaerne «*Stig Hvide*», i sin tid antat ved den kgl. opera i Stockholm uten dog at komme til opførelse, og «*Klippeøerne*». Christian Sindings «*Det hellige Bjerg*» blev opført i Dessau i 1914. Gerh. Schjelderup, som overvar premièren, skildrer paa anmodning sit indtryk saaledes: «Operaen vandt velfortjent bifald. Desværre er teksten lidet heldig, idéen i og for sig god, men daarlig utført. Derimot er musikken meget værdifuld, i begyndelsen

Borghild Langaard
i „Sjømandsbruden".

Ludvig Bergh.

Lalla Wiborg.

Torleif Sohlberg.

Clara Hultgren.

lidt treg og monoton, men senere rik paa farver, eftersom komponisten lever sig ind i den ham før fremmede dramatiske stil. Operaen indeholder flere scener som virker sterkt og som hører til Sindings skjønneste inspirationer.»

Den uten sammenligning betydeligste norske musikdramatiker *Gerh. Schjelderup* har liggende en række ældre og nyere arbeider, som ikke har været spillet herhjemme, men hvorav de fleste med stort held er opført ved hovedscener i Tyskland og Østerrik. Saaledes «*En søndags morgen*» (München 1893), «*Offerildene*» (Dresden 1903), sagnspillet «*Sampo*», baletten «*Wunderhorn*», «*Et folk i nød*», og hans hovedverk «*Østenfor sol og vestenfor maane*». Ogsaa de tidligere nævnte operaer «*Vaarnat*» og «*En hellig aften*» er opført i utlandet, den første i Prag 1900, den anden i Dresden 1908. Gerh. Schjelderup, som selv skriver teksterne til sine operaer, er av ansete fremmede kritikere med rette blit betegnet som en musikdramatiker av betydelig rang.

Andre uopførte norske operaer er «*Tyrfing*» av Johannes Haarklou, «*Thora fra Rimul*» og «*Fiskerne*» av Hjalmar Borgstrøm, «*Fritjof og Ingeborg*» av Alfred Andersen Wingar, «*Den gale Spillemand*» av Wald. Sommerfeldt, «*Sneehvide*» (?) av K. Ursin, og en række operaer av Sig. Aspestrand, «*Freyas alter*», «*Robin Hood*», «*Kjæmpen fra Lyrskoghede*», o. a., som komponisten selv har skrevet teksterne til og hvorav enkelte har været opført i Tyskland.

Sigrid Wolff
som Carmen.

Der foreligger da altsaa nu en ganske respektabel, national literatur paa musikdramaets omraade. Ogsaa hvad kunstnerne angaar, de norske dramatiske sangere og sangerinder, er forholdet det sidste snes aar helt anderledes end i ældre dage, i *Speratis* og *Hennums* dage, der er sangkræfter i overflod. Ved de tre scener, Nationalteatret, Centralteatret og Opera Comique, som i nævnte tid har dyrket opera under ledelse av kapelmestrene *Johan Halvorsen*, *Torolf Voss* og *Leif Halvorsen*, har der jevnlig inden alle stemmegrupper optraadt vokalister saa talentfulde, at de vilde være en pryd

Jacob Endregaard.

Agnes Wollebæk.

Inge Hedemark.

Astri Lous.

for langt større musikscener end vore norske. Flere av dem har ogsaa høstet laurbær ved utenlandske operaer, sangerinder som Borghild Lindvig, Katinka Storm, Kaja Eide, Cally Monrad o. a., og sangere som Karl Aagaard Østvig, Erik Bye, Bjørn Talèn, Karl Struve o. fl., men det kunstnernavn, som her lyser med sterkere glans end alle, er *Gina Oselio*, den betydeligste sangerinde Norge hittil har eiet. Hun optrær i otti- og nittiaarene i en række europæiske byer, i Padua, Milano, Kjøbenhavn, Petrograd, Stockholm og Berlin og opnaar seire som er enestaaende i norsk sangkunsts historie. Kun et sangerindenavn kan stilles ved Oselios side hvad kunstneriske dimensioner angaar: *Ellen Gulbranson.* Takket være vore uheldige operaforholde har denne ute i verden saa berømte Wagnersangerinde endnu ikke optraadt paa nogen norsk scene og hører da ikke til i nærværende oversigt[1]).

De bærende kræfter ved de ca. 24 forskjellige operaer, som er fremført ved *Nationalteatret*, er i regelen Halfdan Rode, Kaja Eide, Karl Struve og Torleif Sohlberg. Disse sterkest benyttede kunstnere har i aarenes løp været sekundert av en lang række sangere, først blandt dem maa Carl Hagman nævnes, men ogsaa kunstnere som Jens Berntsen, Ragna Foss o. a. kan opvise et høit antal roller. Som gjester har Borghild Lindvig optraadt, Agnes Hanson, Lykseth Skogmann, Katinka Storm, Elisa Wiborg, Astri Lous, Cally Monrad, fruerne Wollebæk, Hultgren, Borghild Thomsen og Wilskov Sand, Mimi Hviid, de er talrikere end der her er plads til at regne dem op. Av norske sangere som har git gjesteroller ved teatret: Østvig, Talèn, Bye, Emil Nielsen, Erpekum Sem o. fl.

Halfdan Rode
i „Butterfly"

Ved *Centralteatret* har det i aarenes løp væsentlig været herrerne Hedemark, Steen, Jacob Endregaard og Carsten Ørner, og

[1]) Flere tildels fremragende kræfter, som ikke har optraadt ved norsk scene, har gjort sig fordelagtig bemerket ved enkelte av utlandets større operaer, i Tyskland Amunda Kolderup, Magnhild Rasmussen o. a., i Amerika Olive Fremstad, Inga Ørner o. fl., i Stockholm Ivar Andresen og Alfred Johansen. Ved korte spil paa Tivoli, Eldorado og andetsteds har Barthold Sweback, Mikael Bratbost og Ina Madsen optraadt.

Karl Aagaard Østvig.

Erik Bye.

Erling Krogh.

Haldis Halvorsen.

Carsten Ørner.

Katinka Storm.

Alb. Westwang.

Erica Darbo.

Marie Flagstad.

Astri Bisgaard.

Sigurd Hoff.

v. Erpekum Sem.

Kirsten Flagstad.

Bjørn Tallén.

Cally Monrad.

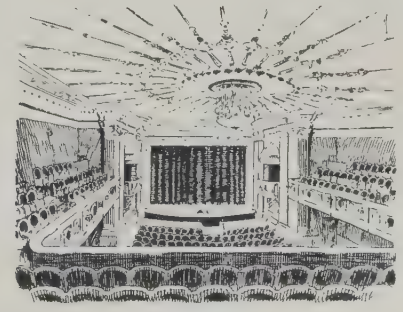
Kaja Eide.

Karl Struve.

fruerne Dagny Skarseth, Erica Darbo og frk. Schytte Jacobsen, som har baaret musikscenens byrder og besvær. Et par av disse kunstnere, Steen og fru Skarseth, har ogsaa gjestet ved Nationalteatret, et par andre, Ørner og fru Darbo, gik ved Opera Comiques andet spilleaar over til denne scene.

Opera Comique blev egentlig — ved et interessentskap med Benno Singer i spidsen — startet som en helt foreløbig musikscene, idet man dengang ventet paa den snarlige opførelse av Den norske opera, eller som den populært kaldes Hannevigoperaen, hvortil der i 1918 ved initiativ fra «Dagbladet» og med direktør P. Meinich som komiteens formand var samlet ind et grundfond paa 1 mill. kroner som tegnet kapital. Ved tidens ugunst er utsigten for denne opera blit skjøvet noget ut i fremtiden. Opera Comique kom da til at fortsætte sin drift ut over den beregnede tid, indtil operaen efter 3 aars arbeide saa sig nødt til at lukke sine porte. Men disse aarene, 1918—21, staar som en blomstringstid i den norske operas historie. Det er scenens overregissør, ungareren Alexander Varnay, som bærer den største del av æren for det kunstneriske resultat, denne lille scene kunde fremvise baade med hensyn til regie, repertoirevalg og de mange fremmede, berømte sangere og sangerinder, som efter tur gjestet ved teatret. Den faste bestand av kunstnere var væsentlig norsk og bestod, foruten av flere gode

Borgh. Thomsen
i „Tryllefløiten"



Opera Comiques salon.

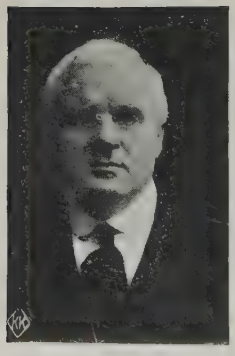
M. Berckenhoff
i „Rigoletto"

Johan Hennum. *Per Winge.* *Johan Halvorsen.* *Torolf Voss.* *Leif Halvorsen.* *Harald Heide.* *Morten Svendsen.*

sangkræfter, som er nævnt i det foregaaende, av sangerinderne Haldis Halvorsen, Sigrid Bakke, Kirsten Flagstad, Ingeborg Sandvik, Astri Bisgaard og Eleonore Quinnie, og sangerne Erling Krogh, Albert Westwang, Mathieu Berckenhoff, Sigurd Hoff, Erik Herseth, Ørnulf Grimsgaard, Karl Johansen, Konrad Arnesen og S. Edvardsen.

Det er *Den norske opera* alle venner av kunstarten nu ser hen til og samler sig om som den institution, der før eller senere vil komme til at føre den musikdramatiske kunst i Norge ut av ulændet og ind i faste forhold.

Reidar Mjøen.



Bjørn Bjørnson.

Josephson.

Varnay.

YNGRE KOMPONISTER

DET ligger utenfor Norges Musikhistories ramme at behandle de yngre nulevende komponister paa en utførlig maate. Især vore yngste kan jeg bare nævne. De tilhører væsentlig fremtiden. Flere av dem er endnu i sin begyndelse, enkelte berettiger til store forhaabninger, andre derimot viser hittil kun et spædt litet talent. Men man har ofte i kunstens historie set, at de som vakte opsigt i sin ungdom aldrig er kommet videre, mens de som begyndte famlende og smaat er vokset op til mægtige trær.

Av de yngre, som allerede har fæstnet sin personlighet og uttalt hvad der ligger dem paa hjerte, maa fremhæves *Eyvind Alnæs, Halfdan Cleve, Arne Eggen, Mon Schjelderup, Borghild Holmsen* og *Johan Backer-Lunde.* De fleste av dem befinder sig allerede paa høiden av sit talent, og vil antagelig ikke mer vove sig ind paa nye baner. To avdøde maa jeg ogsaa ta med, *Washington Magnus* (f. 1863) og *Waldemar Sommerfeldt,* begge talentfulde orkester-komponister, hvis verker endnu er litet kjendte, men fortjener en plads paa vore programmer. *Sommerfeldt* har endog skrevet to uopførte operaer. Hans klaverkonsert og et orkesterstykke vakte paa «de unges konsert» (1920—21) opsigt især ved komponistens tekniske dygtighet og utprægede form og farvesans.

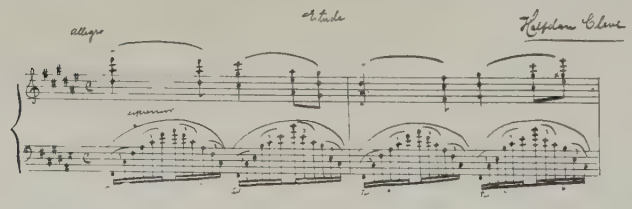
Eyvind Alnæs er helt igjennem lyriker, det viser hans talrike vakre sange, ballader og klaverstykker, hvorav mange er almindelig kjendte. Han er en av vore mest populære komponister. Ogsaa i de andre nordiske lande er han vel kjendt og skattet. Alnæs er en ærlig komponist, som aldrig søker publikums gunst ved utspekulerte midler. Han gir sig selv som han er, enkelt, naturlig med et visst præg av tungsind og undertiden tilløp til sentimentalitet som t. e. i den vistnok verdenskjendte «Sjømandsvise», som endog har fundet veien til mange kinoer. Alnæs er en sund, egte musiknatur, han er jordbunden, holder sig til de luftlag, som mængden kan naa, er altsaa en i bedste betydning folkelig lyriker, som vistnok ikke gaar nye og egenartede veie, men dog opretholder sin personlighet. Naar han er melankolsk stemt, farves hans sind undertiden av norske ind-

Eyvind Alnæs.

tryk, dog ikke i den noksaa tomme klavermusik eller i hans orkestervariationer. Her forsøker han noget som ligger ham fjernere. Han behersker kun ufuldkomment vor tids farveprægtige orkester, kanske mangler han her mer erfaring end talent og vil endnu kunne utvikle sig i retning av større frihet og fyldigere fantasi. Født i Fredrikstad 29. april 1872 studerte han først (89—92) ved musikkonservatoriet i Kristiania, senere i Leipzig og Berlin. Som organist i Drammen og (fra 1907) i Kristiania, som dirigent for Haandverkernes sangforening og Holters kor har han, foruten ved sine kompositioner, vundet et agtet navn. Desuten har han medvirket ved talrike konserter som en sikker, musikkyndig akkompagnatør.

Halfdan Cleve.

Halfdan Cleve, f. 5. oktober 1879 paa Kongsberg, viste allerede som barn et ualmindelig talent, som hans far organist Andreas Jul Cleve tok sig ivrig av. Den strenge Bachtilbeder lot sin søn utelukkende spille Bach til hans 16de aar. Senere studerte han med *O. Winter-Hjelm* (95—98) derefter i 11 aar i Berlin under *O. Raif* (98—99) og flere aar hos brødrene *Scharwenka* piano og komposition. Han var ualmindelig tidlig utviklet og vakte opsigt ved sine utrolig modne kompositioner og sit glimrende pianospil. Allerede i 1902 kalder den ellers saa skarpe Berlinerkritik «befähigt die höchste Stufe zu erreichen» og hans første to klaverkonserter og klaverstykker (op. 4) roses i høie toner. En Leipzigerkritiker kalder disse stykker «wahre Goldkörner» og i Berlin spaadde man ham i begeistrede anmeldelser, «at han engang vilde indta den første rang blandt de skandinaviske tonekunstnere». Selv en Pariser-avis uttalte sig i 1903 likesaa anerkjendende. Stor succes hadde Cleve ogsaa paa sin egen konsert i Berlins Singakademi i aaret 1905, og to aar senere spillet han Griegs klaverkonsert paa dennes konsert i den vældige Philharmoniesal og blev begeistret hyldet. I 1902 hadde han egtet den udmerkede pianistinde *Berit Vinderen*, som blev en trofast begeistret tolker av hans kunst og som samtidig gav ham det hjem han længtet imot. Efter det lange Berlinerophold, avbrutt av en Kjøbenhavnerperiode, drog han hjem til Norge, hvor han siden har bodd, ivrig optat av nye kunstneriske arbeider. Cleve er uten tvil Norges mest brillante klaverkomponist. Ingen



Arne Eggen.

anden nordmand har skrevet saa virkningsfuldt for dette instrument. Hans 5 konserter er præget av overlegen virtuositet og i teknisk henseende fortrinlig opbygget. Men de har ogsaa dybde og storhet i følelsen og mægtige brede linjer. De hører til de mest storartede klaververker i vor tid. Et nationalt drag træder efterhaanden sterkere frem, siden komponisten søkte op til høifjeldet som nu er hans store kjærlighet. Foruten en mængde kompositioner for piano har Cleve skrevet en række fint instrumenterte orkesterstykker og de storstilede «blomstersange» med akkompagnement av orkester. Han er en av de norske komponister som endnu ikke skattes høit nok i sit hjemland.

Johan Backer-Lunde.

Arne Eggen (f. 28. august 1881 i Trondhjem) gjennemgik ogsaa omtrent samme utviklingsgang som de fleste andre yngre komponister. Han studerte i Kristiania og Leipzig og virker nu som organist i Drammen. Optat av orgelgjerningen har han ikke komponert saa meget, næsten utelukkende vokal- og orgelmusik. Han har oftere dirigert og ogsaa samlet folkeviser i Telemarken. Blandt hans større kompositioner nævner jeg «Mjøsen» for blandet kor, kantate til Drammens 100-aarsjubilæum (tekst av O. Eggen), den fantasifulde, nationalt farvede musik til eventyret «Liti Kirsti» (Hulda Garborg) og den store «Ciaconne» for orgel. Desuten har han tat fat paa en symfoni, hvorav to satser blev spillet paa «De unges konsert» i 1920. Endel solosange viser at lyrikken ligger ham nær. Han er en alvorlig, samvittighetsfuld komponist og en fremragende orgelspiller. Al humbug er ham imot. Han vil endnu kunne vinde meget ved at styrke sin farvesans og fordype sig i kammermusikkens og orkestrets alsidige uttryk for sjælelivets mangfoldige omskiftninger.

Johan Backer-Lunde har komponert og utgit utrolig mange sange (omtrent 200) og andre kompositioner, bl. a. 3 symfonier og 16 «store orkesterstykker». Naar man tar i betragtning at han gir informationer, akkompagnerer paa utallige konserter o. s. v., maa man beundre hans enestaaende flid. Men for at skape mesterverker trænges ro og indre koncentration, og det er da intet under, at mange av denne frugtbare komponists verker svømmer paa overflaten. Hans sange er letflytende, grasiøse, taknemmelige for unge vakre sangerinder. Hans klaverstykker er av lignende art. Han lodder aldrig dybden i det menneskelige sjæleliv, men musicerer ubekymret og rutinemæssig i likhet med mange engelske komponister av den ældre skole. Salonlyrikken er hans fag. De store former passer ikke for ham, mens han i smaa orkestersuiter har vundet fortjent bifald. Han er en meget populær letfattelig komponist som ingen gaader

Mon Schjelderup.

gir at løse. Hans bevægelige velklingende verker saarer ingen og vækker kun motstand hos enkelte kunstnere, som ser andre høiere opgaver for tonekunsten. Han blev født i Havre 6. juni 1874 og studerte piano hos Agathe Grøndahl og Busoni (Berlin), komposition hos Holter og Urban (Berlin). Han har konsertert i Skandinavien, Tyskland og England.

Borghild Holmsen.

Gaston Borch (f. 1868), som for tiden lever i Amerika som anseet orkesterdirigent, har komponeret utrolig meget, mest sang- og klaverstykker. De er alle holdt i en noksaa intetsigende, letflytende salonstil. Hans orkesterverker bevidner at han har sans for velklang og moderne instrumentation.

En sympatisk komponistinde er den ulykkelige *Mon Schjelderup* som i sin bedste alder blev sindssyk. Hun viste allerede som barn en betydelig begavelse, saa bl. a. gamle Reissiger var meget interessert for hendes videre utvikling. Hun studerte først piano med Agathe Grøndahl og G. Lange, saa i Berlin med Raif Succo og Bargiel (teori), derefter i Paris med Massenet. I den tid skrev hun flere av sine vakreste verker. Hun spillet godt piano, men var fremfor alt komponist. En violinsonate gjorde især lykke ved hendes konsert i Salle Evard i 1895. Siden levet hun som musiklærerinde i Kristiania, og trods sygdom og savn steg hendes verkers tal til over 50. Især er flere av sangene blit meget populære. «Straalesangen», flere mandssange (f. eks. «Silkesko over gylden læst), «Barcarole» og «Valmue rød» blev engang meget sunget. Et forspil til «Vildanden» og en «Festmarsch» blev opført paa Nationaltheatret. 35 aar gammel blev hun uhelbredelig sindsyk.

Borghild Holmsen har skrevet en række sange, klaverstykker, en violinsonate o. s. v. Hun virker nu som lærerinde ved konservateriet i Bergen. Hun har et vakkert lyrisk talent og har baade i Tyskland, Norden o. s. v. vakt megen interesse ved sine stemmingsfulde og teknisk velgjorte arbeider, som overalt har vundet sympati og forstaaelse. Som lærerinde ved Bergens musikakademi og flittig medarbeider i tidsskrifter har hun levert smukke musikhistoriske bidrag.

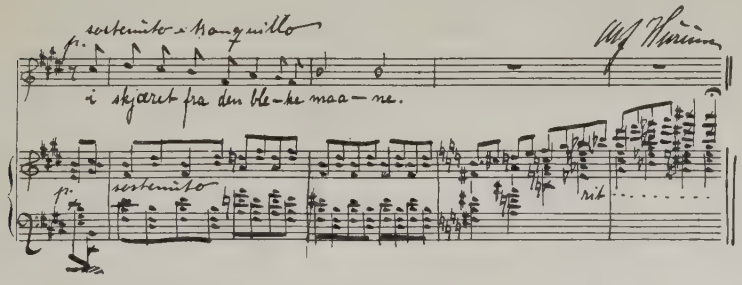
Signe Lund.

Omtrent samtidig med hende er *Signe Lund* og *Inga Lærum Liebich*. Den første som i mange aar har bodd i Chicago, vakte allerede som ung pike megen opmerksomhet ved sine iørefaldende og letfattelige lyriske kompositioner, som vistnok var sterkt paavirket av Grieg, men dog viste egenart med sans for virkning og farvepragt. Undertiden hengav hun sig til bløte erotisk-melankolske stemninger. Hendes kompositioner blev en tid meget spillet og sunget; men da hun drog til Amerika, forsvandt de fra konsert-

programmene. I den nye verden vandt hun meget bifald og komponerte bl. a. en kantate for de norske amerikanere til 1914. Av større arbeider har Signe Lund skrevet en Ibsen-kantate 1897 og et festforspil til kongejubilæet samme aar. Hendes behandling av orkestret viser en ikke almindelig begavelse. Blandt andre komponistinder er *Inga Lærum Liebich* en av de mest begavede. Hun besidder et fint lyrisk talent, som har fundet udtryk i en række stemningsfulde sange som er paavirket av den franske impressionisme uten at forfalde til overdrivelser.

Alf Hurum.

Olga Bjelke Andersen har især vist talent for instrumentalmusik. Hendes orkestersuite blev spillet med velfortjent bifald paa musikfesten i Kristiania 1914. Den er farverik og maler paa en overbevisende maate skiftende stemninger. Blandt de yngste kvindelige komponister viser *Pauline Hall* en levende begavelse. I sange, klaverstykker og en fint instrumentert orkestersuite trær en stræben mot høiere idealer frem. Hun er paavirket av de nyfranske impressionister. Ogsaa den nylig avdøde *Judit Heber* har vakt bifald ved sine lyriske verker. Blandt de yngste komponister som allerede har vundet et kjendt navn,



indtar *Alf Hurum* (f. i Kristiania 12. september 1882) den første plads. Han studerte hjemme under Martin Knudsen og Iver Holter (komposition), senere hos de konservative Berlinerprofessorer Kahn og Max Bruch, samt klaver under Vianna da Motta. Men han følte sig draget mot de nyfranske og russiske komponister, reiste til Paris og Petrograd, hvor han under Maximilian Steinberg fordypet sig i nutidens instrumentation.

I sin første periode var han især paavirket av Grieg (Violinsonate, kvartet), men viste allerede en forbausende teknisk smidighet og sans for form og velklang. Senere gjorde den franske (Debussy) og russiske (Musorgsky, Korsakoff) indflydelse sig sterkt gjældende. Hans første kompositioner er letflytende og velklingende, men i sin videre utvikling har han fordypet sin kunstneriske opfatning, og flere av hans tyve sange hører til de virkningsfuldeste og finest utarbeidede i vor musiklitteratur. Især har han med stort held fortonet flere av *W. Krags* skjønneste digte. En større korkomposition *Lilja* og to farverike orkestersuiter viser Hurums talent i en helt anden belysning. Han har lært overmaade meget av russerne og behandler orkesteret med større overlegenhet end

de fleste norske komponister. I det hele tat et betydelig talent, som allerede er langt fremskredet. Oppe paa høifjeldet har han et hjem, hvor han uforstyrret kan utvikle sin personlighet og arbeide i ro, uten ydre tryk. Ogsaa *Sverre Jordan* (f. i Bergen 25. mai 1889) har allerede vist en personlig karakter. Fra 1907 til 1914 opholdt han sig i Berlin og studerte teori under W. Klatte, piano med da Motta, Govtatowski og fremfor alt Conrad Ansorge. Jordan har allerede komponert henimot 50 sange, klaverstykker, en violinsonate, violinstykker, orkestersuite i gammel stil o. s. v. Desuten melodramaet «Feberdigte» (Hamsun), som baade han selv og kritikken særlig fremhæver, samt musikken til Bjørnsons «Halte Hulda». Hans verker er holdt i en moderat moderne stil, akkompagnementet er løftet op til uttryksfuld selvstændighet, og man merker tydelig en oprigtig indre bevægelse og egenart hos denne unge lyriker, som endnu væsentlig hører fremtiden til. Hans sange har allerede vundet utbredelse i norden og vakt meget bifald.

Fartein Olav Valen.

Endnu en av de moderne unge komponister maa omtales, *Einar Andreas Melling*, født 16. januar 1880 ved Bergen, i sit slag et mnsikalsk fænomen. I sine første barneaar mistet han synet, og da han reiste til blindeinstitutet, hørte han for første gang et piano. Det viste sig snart at han var ualmindelig musikalsk begavet. Hans lærere var Sydnes og Wolff. Allerede 13 aar gammel forrettet han organisttjeneste i kirken og kunde alle Lindemans salmer utenad. Derefter studerte Melling under P. Lindemans, Johnsens og Ellings ledelse, reiste saa til Leipzig i 1899, hvor han arbeidet i 4 aar. Hans ikke meget talrike kompositioner viser en øvet haand og en sund musikernatur som aldrig henfalder til ekstravaganser. Fænomenal er hans hukommelse og naar han en gang hører selv et vanskelig orkesterstykke kan han det meste utenad.

Fartein Olav Valen (f. 25. august 1887 i Stavanger) hører til de betydeligste yngre talenter. Hans store klaversonate er vistnok paavirket av Liszt m. fl., men viser en dypt alvorlig, høitstræbende begavelse og ualmindelig teknisk dygtighet. Hans violinsonate (op. 3) har et enda rikere indhold. O. M. Sandvik skriver i 1915, efter en længere gjennemgaaelse, om hans pianosonate: «Denne personlighet vil bli av dem som fører ny vaar indover norsk musik. Et saa fint utformet og i anlægget storslaat verk har mig bekjendt (siden Svendsens dage) ikke vist sig blandt førstearbeiderne i vor tonekunst. Altsammen hos ham interesserer fordi det utspringer av en følelsens varme som driver frem et stundom broget blomsterflor, men hvori der er virkelig dirrende liv.»

Trygve Torjussen.

Av andre maa nævnes *Trygve Torjussen* (f. 14. november 1885 i Drammen), en fruktbar lyriker som hittil mest har holdt sig til de smaa former, sange og klaverstykker. Hans enkle og fine sange er oftere blit foredrat av Cally Monrad, B. Talén, Ingeborg Sandvik, E. Krogh o. s. v. og har vundet utbredelse bl. a. i Amerika. De udmerker sig ved naturlighet og renhet i følelsen, men der er en viss blyg frygtsomhet over hans verker f. eks. den lille orkestersuité. Dette hemmer hans videre utvikling som ogsaa lider under hans journalistiske arbeider. Men muligheter er der nok av.

Per Reidarson.

Baade han og *Per Reidarson* (f. i Grimstad 1879) er konservativt stemte komponister. Reidarson har for resten efterhaanden mer og mer faat syn for samtidens symfoniske og dramatiske musiks betydning for vor tids kultur. Med rette holder han paa melodi og tematisk opfindelsesevne. Hans kompositioner er alvorlige og omhyggelig utarbeidet, men hans farvesans og fantasi trænger endnu at befruktes.

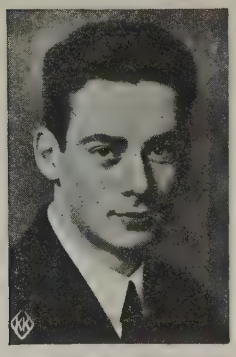
Monrad Johansen (f. 8. oktober 1888, Vefsen, Nordland) har hittil ikke komponert meget, en del sange og klaverstykker og en orkestersuite, alt i noksaa konservativ stil, paavirket især av Edv. Grieg. Senere er han blit tilhænger av den franske og russiske impressionisme og har nylig komponert en klaversuite i moderne stil. Orkestersuiten er opstaat under hans studietid i Berlin. Den er enkel og naturlig, viser fantasi og farvesans. Instrumentationen er dygtig. Hans lærere var Karl Nissen, Elling Holter og Humperdinck (Berlin).

Den unge komponist har allerede bevist at han har talent og fremtiden vil aabenbare, hvor vidt hans nye, interessante utvikling fører. Han er en god pianist og akkompagnatør.

Av andre yngre komponister gir *Odd Grüner Hegge* (f. 1899) allerede i unge aar store løfter om en rik høst. Hans klavertrio er f. eks. et ualmindelig betydelig verk, rikt paa indtryk og stemning. Det viser baade i form og indhold en merkelig modenhet. Av andre lovende unge komponister nævner jeg blot *Backe, Brustad, Brøgger*, f. 1886 (sange som «Ei naki grein»; pianostykker) *Haaland* (Præludier for strykeorkester, kantate, mandskor som «Jeg vil ha mig en hjertenskjær», violin-, piano- og orgelverker), *L. Halvorsen, Hareide* («Skogstemninger» og flere fine klaverstykker), *Hjellemoe, L. Jensen* (Sange), *K. Kristoffersen, N. Larsen, J. Mowinckel, P. Steenberg* (Motetter, fuga, vidner om lærdom og fin sans for stemmeføring), *M. Ulvestad* (en række friske sange) og *T. Voss* (mandskor, symfonisk diktning og

Monrad Johansen.

«Frithjof»). *Sæverud Morckmann* (Bergen) vakte opsigt paa «de unges konsert» 1921 med en ouverture som viste en betydelig orkesterbegavelse, solid, teknisk og kunstnerisk alvor.



Odd Grüner Hegge.

Et ganske ualmindelig talent er *Harald Sæverud* som 20 aar gammel paabegyndte sin store symfoni, et verk i vældige dimensioner, rikt paa følelse og fantasi, svulmende av ungdommelig kraft. Den har været spilt baade i Kristiania, Berlin og Gøteborg, overalt vakt opsigt og vundet bifald hos publikum og kritik. Selv den for sin strenghet kjendte J. Rabe i Göteborg skriver: «Sikkert er det, at dette verk nu virker med en vældig friskhet. Det er uproportionalt, kaotisk, ukritisk og paa enkelte steder raat. Men hvilken oprindelig uttrykksvillie bærer det ikke vidnesbyrd om! Og trods al ufærdighet findes der en personlig kraft i denne musik, som ikke bare imponerer, men ogsaa varmer og luttrer. Den diagnose er nok ikke falsk, at Sæverud er et av destore løfter i nordisk tonekunst». Det er ogsaa min opfatning, at den nye høitstræbende idealist Harald Sæverud er den nye komponist som vi kan vente os mest av, hvis hans utvikling holder hvad begyndelsen lover. Det er dybden i hans væsen, hans naive, indadvendte verdensfremmede kunstnernatur uten plet og lyde, som i likesaa høi grad styrker min tro paa ham som hans rike musikalske begavelse.

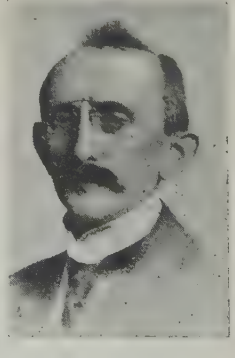
I. Backe.

Med ham slutter jeg omtalen av vore unge komponister. Hos flere av dem er det ikke endnu let at skjelne den umodne dillettant fra den fremadstræbende kunstner.

Reidar Brøgger.

Ingebret Haaland.

Olaf Hareide.



P. Steenberg.

Mange av dem bør lære at vurdere det taalmodige, maalbevisste arbeide høiere end de gjør. Den tilsynelatende saa regelløse impressionisme forfører dem let til formløshet og smaaskaarne, aandfulde eksperimenter. De glemmer, at selv de mest radikale

Pauline Hall.

Harald Sæverud.

Anders Rachlev.

utenlandske tonedigtere, *en Debussy, Ravel* eller *Schönberg* har gjennemgaat en meget solid, teoretisk utdannelse. Grundvolden maa først bygges og maalene kan aldrig sættes høit nok. Tonekunsten er ikke skapt til eksperimenter eller flotte vitser, men er fremfor alt det uutgrundelige menneskelige sjælelivs rikeste og alsidigste uttryk. Jo større fordypelse desto edlere, høiere kunst.

Gerh. Schjelderup.

MUSIKPÆDAGOGER OG MUSIKSKRIBENTER

VORT land har endnu ingen høiskole for musik. Men vi har en række udmerkede musikpædagoger, som baade teoretisk og praktisk skaffer begavet ungdom rikelig veiledning. Helt fra Kjerulfs dage har det været saa at fremstaaende kunstnere har anvendt betydelig tid og kraft paa at gi undervisning. Og den stab av kræfter som nu virker, har sammen med de musikskoler som findes, bragt os saa langt at et virkelig akademi ikke skulde være nogen fjern drøm.

De som har ført an i utviklingen, fortjener at mindes. Blandt violinisterne vil vi først nævne *Fredrik Ursin* (1825—1890), søn av den bekjendte organist, violinist og dansekomponist Nils Ursin. Fredrik begyndte som militærmusiker, blev medlem av teaterorkestret og studerte senere violin under den berømte Leonard i Brüssel. Han var en meget benyttet solospiller, men hans hovedinteresse blev kammermusikken. Ursin har skrevet en ypperlig violinskole, der har opdraget en hel række norske violinspillere.

Hans fornemste elever var Johan Svendsen og *Gudbrand Bøhn* (1839—1906) der ved siden av Fredrik Ursin er vor fornemste violinlærer. Hans karrière var som Ursins: militærmusiker, teaterviolinist, elev av Leonard. Senere studerte han hos Lauterbach i Dresden. Han blev konsertmester ved Christiania Theater og en meget søkt violinlærer. Det noble, sikre, som udmerket hans soloforedrag, præget ogsaa hans pædagogiske virksomhet. Ingen kunde fyndigere eller med finere ironi end Bøhn banlyse al flothet og alt charlataneri fra violinforedraget. Alle som har hat den lykke at gjennemgaa med ham f. eks. Bachs sonater for violinsolo, vil altid erindre de indholdsrike timer. Efter Ursin overtok Bøhn førsteviolinen i kunstnerkvartetten.

Fredrik Ursin.

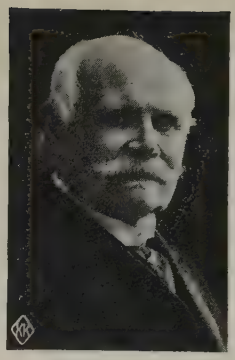
Var Bøhn klassikeren par excellence, har *Gustav Fr. Lange* (født 1861) æren av at ha indført det mere moderne violinspil hos os. Hans violinskole er vel nu den eneste benyttede. Men Langes virksomhet gaar længer end til violinen. Hans «Praktisk Harmonilære» er en fortræffelig bok for alle begyndere. I 30 aar har Lange undervist paa Musikkonservatoriet i kontrapunkt og komposition og utdannet et helt slegtled. Lange studerte i Stockholm og

Gudbrand Bøhn.

Ida og Erika Lie.

Fr. Lindholm.

Gina Hille.



Henrik Meyer.

Paris (Leonard), blev konsertmester efter Bøhn. Han har utgit en række kompositioner, har arbeidet meget med kammermusik og er i det hele en central skikkelse i norsk musikliv.

Den berømte pianist *Fr. Lindholm* var i mange aar, helt fra Winterhjelms musikskoles tid knyttet til Kristiania og anerkjendt som en ypperlig pianolærer. Ogsaa *Thea Langaard* fortjener at mindes.

I forgrunden blandt pianolærerne staar for øieblikket *Dagmar Walle-Hansen* (f. 1871). Hun har studert med sin mor, med Winter Hjelm, fru Grøndahl og Leschetizky i Wien. Hun var i 21 aar assistent hos denne berømte pædagog.

Hun kom hjem 1914 og en hel række pianister har hos hende faat sin teknik utviklet.

Ogsaa *Hildur Andersen* (1864) — elev bl. a. av fru Thue og Leschetizky — er en fremstaaende pianolærerinde, som desuten sterkt har interessert sig for kammermusik og gjennem talrike foredrag fortolket de store mestre.

En høit fortjent sanglærerinde er bispinde *Gina Hille*, f. Sandberg, (1840). Hun studerte først piano, men gik efter Kjerulfs raad over til sangen og utdannet sig i Køln og Paris. Hjemkommen optraadte hun som solist i musikforeningen. Blandt hendes talrike elever finder vi Elisabeth Munthe Kaas, Lalla Møller og Ingeborg Sandvik.

Ogsaa fru *Wilhelmine Holmboe Schenstrøm* (1842) bør nævnes blandt pædagoerne, skjønt hun i sin tid var mest kjendt som operasangerinde. Hun er utdannet i Paris, har gjort reiser i mange lande og med succes optraadt paa scenen i Italien, Frankrike og Belgien. Fra 1872—76 virket hun som sanglærerinde i Frankrike og England. Fra 1880 i Kristiania.

Mally Lammers virksomhet i konsertsalen er før nævnt, hun har ogsaa som pædagog stor fortjeneste. Det samme gjælder *Barbara Larssen* og *Basilier Magelssen.*

Inspirerende virket *Nina Griegs* undervisning.

Et udmerket sangpædagognavn er *Henrik Meyer* (1835). Helt fra 60-aarene gav han undervisning, og en hel række elever har faat undervisning hos ham; bl. a. frk. *Lona Gulowsen* (baronesse Gyllenkrone).

Av størst vigtighet for sangens utvikling er en godt dreven skolesang. Vort land har hat den lykke at fostre en række udmerkede pædagoger paa dette felt. Først staar *Joh. D. Behrens*, hvis skolesangbøker virket banebrytende. Ved siden av ham kan nævnes *O. A. Grøndahl, P. Sandvik, O. Koppang* og *L. Søraas.* De to sidstnævnte har utgit de for tiden almindeligst benyttede sangbøker

Thea Langaard.

Erik Hoff.

Wilhelmine Holmboe Schenstrøm.

Nanna With.

Peter Lindeman.

for norske skoler. O. Koppang er født 1842, blev overlærer ved Kristiania folkeskole og leder av en række kor. Hans talrike, meget utbredte «skolesangbøker» bygger paa «klangmetoden». Han har været styrer av en række av statens kurser for utdannelse av sanglærere. *L. Søraas* (1862—), organist i Bergen siden 1885. Han har ved hyppige utenlandsreiser studert sang og sangundervisning, og er en begeistret forkjæmper for formelmetoden. Har ledet en mængde sangkurser rundt om i landet og alternerer med Koppang i styret av de nævnte statens kurser. Han er en av de virksomste medlemmer av kirkemusikkomitéen, er formand i Norges organistforening og en ivrig talsmand for alt som fremmer norsk kirkemusik. Grøndahl og Sandvik er andetsteds omtalt i dette verk.

Blandt pædagogerne er der et navn som ogsaa kunde forsvare sin plads i korsangen eller blandt komponisterne, nemlig *Chr. Haslerud* (1834—1921). Men ogsaa som pædagog roses han for sin instruktive og vækkende indførelse i musikteoriens begyndelsesgrunde og sine foredrag om musik (begge dele paa musikkonservatoriet). Haslerud var en ivrig korleder. Av hans mange kompositioner viser f. eks. «Aftnen er stille», hvilken fin, oprindelig melodisk aare han eide.

Erik Hoff (1830—1894) organist ved Garnisonskirken i Kristiania, var sanglærer og sanginstruktør (bl. a. av den fortræffelige kvartet «Luren»). Til hans kompositioner hører den yndede «Vi ere en nation vi med»; han har utgit mandssange, trestemmige barnesange, orgelstykker og præludier. Hans koralbok, som er meget benyttet i Amerika, førte ham ind i en skriftveksel med L. M. Lindeman, — og denne var slutningen paa den lange salmesangstrid.

Et alsidig praktisk-teoretisk arbeide er utøvet av *E. Solberg* (1855—). Det er særlig violinen som har interessert ham. Og sammen med Bøhn, Zapffe og Hennum gav han i 1880 en mængde kvartetsoiréer rundt hele Norge.

Av hans skrifter over musik skal nævnes: «Et socialt-musikalsk spørsmaal», «Et musikalsk fremtidsperspektiv» og «Pianotekniken». Solberg har ogsaa skrevet orkesterstykker og sange. Han er stifter av orkestermusikernes fagforening.

Et fortjenstfuldt arbeide utføres av organist i Ullern, *Geburg Aasland* (1886), som i talrike foredrag rundt om i landet har virket for kjendskapen til musikkens mestere. Som fortræffelig orgelspiller og god sanger kan den blinde mand udmerket illustrere emnerne. Av hans kompositioner kan merkes oratoriet «Jesu fristelse».

Ogsaa sanglærerinden fru *Marie Moestue* (1869—) har virket for musikhistorisk oplysning gjennem foredrag og avisartikler. Av musikhistoriske arbeider nævner vi «Sang-

Westye Waaler.

Marie Moestue.

Nanne Storm.

M. Ursin.

kunstens historie». Paa fru Moestues initiativ stiftedes i 1914 Norske musiklæreres landsforbund. Fra 1909—1912 var hun formand i Kristiania musiklærerforening.

Den sidstnævnte forening stiftedes 1905 paa initiativ av frk. *Nanna With.*

Foreningen er høit anset og en vigtig faktor i norsk musikliv. En række av medlemmerne har paa den mest opofrende maate virket for den. Vi nævner frøknerne *Jenny Skappel, Rikka Müller, Mariane Evensen, Olga Thellefsen, Ellen Lehmann,* herrerne *Alfred Russ* (1912—1915) og *Gustav Lange.* Fremfor alt har dog frk. *Nanne Storm* og pianisten *Sylou Kreutz* utrættelig arbeidet med foreningen.

Ansete pianolærere var *Ida Lie* (1838—1905), *Martin Ursin* (1842—1916) og *Westye Waaler* (1860—1901).

Vi talte om at et musikakademi endnu savnedes. Men et stort savn er utfyldt allikevel med den musikskole, *Peter Lindeman* sammen med sin far, Ludv. M. L. oprettet i 1883 og med utrolig seighet ikke bare har holdt gaaende til idag, men stadig utbygget og forbedret, saa der staar respekt av den. Far og søn begyndte en organistskole med 12 elever, og nu beskjæftiges 40 lærere med ca. 1000 elever. Mange av vore bedste pædagoger — Bøhn, Lange, Holter o. s. v. — har været knyttet til skolen. Hyppige musikaftener har virket opdragende og ansporende (i 1920 var hele 700 avholdt). Og baade kunstnere og amatører er Lindeman taknemmelige for det fremragende arbeide han har øvet. P. Lindeman er født 1858, fik efter endt andeneksamen ofre sig for musikken, besøkte Stockholms konservatorium og studerte 1884—1885 i Dresden. Fra 1880 organist i Kristiania. Lindeman har utgit pædagogiske verker som «Orgelskole» og «Praktisk modulationslære» og utgit en række kompositioner, særlig av kirkelig art (f. eks. «69 smaa tonebilleder til kirkeaarets evangelier» for orgel). Fra 1908 har han utgit «Musikbladet».

Tiltrods for at vi har en række musikskribenter, er der ingen rikdom paa bøker om musik. Mest i blade og tidsskrifter findes spredt de ofte udmerkede bidrag til musikhistorien. Forholdene har ikke været gunstige for musikforskning, det fremgaar allerede derav at intet musiktidsskrift har kunnet holde sig. Warmuths «Nordisk Musiktidende» gik fra 1880—1892, «Nordisk musikrevue» fra 1900—1906. Alene orkestermusikernes organ «Norsk musikerblad» (fra 1913) og Lindemans «Musikbladet» har holdt sig. Men de har meget begrænset spalterum.

En flittig og anset musikskribent var *Bredo Lasson* (1838—1888), medarbeider i «Morgenbladet» gjennem mange aar og bidragsyder til «Nordisk Musiktidende». Han deltok ogsaa i det praktiske musikliv som leder av «Polyhymnia» og andre kor. Hans billede sees s. 68.

En udmerket skribent var cand. jur., nuværende kabinetskammerherre *Aimar Grønvold* (f. 1846). Han studerte komposition med Johan Svendsen, sang med Henrik Meyer.

Aimar Grønvold.

V. H. Siewers.

Dr. Georg Reiss.

O. M. Sandvik.

Desværre la hans store arbeide som departementsmand saa meget beslag paa ham, at hans skribentvirksomhet for lang tid siden blev avsluttet. Av hans interessante «Norske musikere I» (1883) kom der saaledes ingen fortsættelse. Han har utgit en Chopin-biografi, skrevet «Den musikalske kunst» i verket «Norge i det 19. aarhundrede», samt levert en række artikler i tidsskrifter og i mange aar været en av vore mest ansete musikkritikere (Aftenbladet 1867—1881 og Aftenposten 1881—1886).

I over en menneskealder har assessor *V. H. Siewers* (født 1855) under merket + skrevet kritikker i «Morgenbladet». Hans utpræget selvstændige og udmerket formede kritik har været av betydning i den norske presse. Ogsaa tidsskrifter og samlerverker har i stor utstrækning nytt godt av hans kyndige bistand. Vi nævner «Norsk konversationsleksikon»s første utgave, «Norge i det 19. aarhundrede» samt oversigten over norsk musik i Panum og Behrends «Illustreret musikhistorie». Siewers har bearbeidet «Hoffmanns Eventyr» for Nationaltheatret og oversat «Cavalleria Rusticana» for Christiania Theater.

En frugtbar forfatter er overlærer og organist i Tønsberg, cand. theol. *Ferdinand Rojahn* (f. 1860). Av hans musikhistoriske bidrag kan nævnes «Historisk oversigt over musikforholdene i Kristianssand», «Tønsberg Sangforening», en mængde interessante artikler i musiktidsskrifter samt de teoretiske arbeider «Haaandbok om orglet» og «Haandbok om pianoet». Rojahn er en av de drivende kræfter i Tønsbergs musikliv. Har fremført operafragmentet «Olav Trygvason» og «Skabelsen» I.

En utpræget videnskabelig anlagt begavelse var organist i Petruskirken *dr. Georg Reiss* (1861—1914), sekretær i kirkedepartementet. Hans musikhistoriske skrifter er «Riksarkivets middelalderlige musikhaandskrifter», «To sekvenser for St. Olav», «Musiken ved den middelalderlige Olavsdyrkelse i Norden» (som skaffet ham doktorgraden) samt «Tvo norrøne latinske kvæde med melodiar». Reiss var musikanmelder bl. a. i «Nordisk Musikrevue». Han var en overordentlig kundskapsrik og fint kritisk utrustet mand. Han har utført smukt formede a-capella-kompositioner i Palestrina-stil.

Wilhelm Kloed (1855—) operasanger og anset sangpædagog, har utgit et interessant verk «Sang og Sangkunst» (norsk og fransk tekst).

Til nytte for mange musikskribenter og bl. a. for medarbeiderne av dette verk har *Henrik Albrechtson* (1827—1911) været gjennem de haandskrevne «Musikalske veivisere» den flittige mand efterlot sig og skjænket dels universitetsbiblioteket, dels musikkonservatoriet. Albrechtson var student, utdannet sig i musik i Kjøbenhavn og Leipzig, var organist ved Gamle Akers kirke til 1884. Sit otium ofret han da musikhistorien, og helt fra Conradis «oversigt» kom og til nu har dette arbeide været til største nytte. Denne muntre og elskværdige mand lever i mange venners taknemlige erindring.

J. Arbo.

T. Birknes.

R. Mjøen.

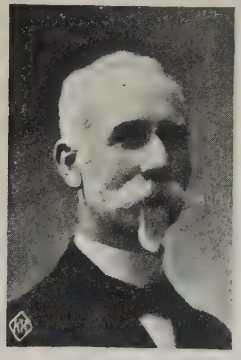
U. Mørk.

M. Ulvestad.

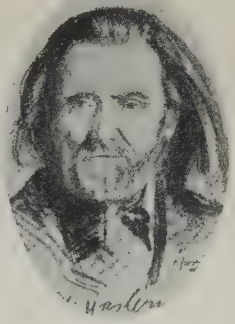
Den dygtige folkemindeforsker *Rikard Berge* (1881—) har ogsaa skrevet et interessant musikhistorisk arbeide «Myllarguten»

Lektor *O. M. Sandvik* (f. 1875) har foruten de side 177 omtalte verker over folkemusik utgit «Norsk Kirkemusik», er medarbeider i «Norsk biografisk leksikon» og har skrevet artikler om musik til en række tidsskrifter og i dagspressen. Medlem av styret for det internationale musikselskap i Haag (Union musicologique).

Ulrik Mørk, cand. mag., stenografrevisor i stortinget, overlærer ved Sjømandsskolen, har fra 1900 været musikkritiker i Ørebladet. Han har betydelige og værdifulde samlinger vedrørende Kristiania musikliv i de sidste 25 aar. Er medarbeider i «Opslagsboken» (konversationsleksikon, utkommer i Trondhjem).



F. Rojahn.



Chr. Haslerud.

Gustav Fr. Lange.

Arne van Erpecum Sem er musikkritiker i «Tidens Tegn», han har skrevet en analyse av de verker som fremførtes ved Bach-festen i Kristiania 1921.

Reidar Mjøen, overretssakfører, kritiker i «Dagbladet» fra 1907, har fra 1913—1917 redigert «Norsk Musikerblad», skrevet om norsk musik i engelske, amerikanske og tyske tidsskrifter, levert samtlige programblad til Opera Comique og festskrift til Filharmoniske selskaps aapning. Han tok initiativet til den norske operakomité og sammen med Ole Olsen til fondet for unge orkesterkomponister.

Jens Arbo redigerer Filharmoniske Selskaps programblad, hvor han har levert mange indgaaende analyser over verkerne; han er medarbeider i «Musikbladet» og musikanmelder i «Nationen».

Komponist *Moaritz Ulvestad* er musikkritiker i «Den 17. Mai», *Per Reidarson* i «Socialdemokraten»; pianist *Sylou Kreutz* og *Tønnes Birknes* har i forskjellige aviser leveret musikkritiske indlæg, og høiesteretsassessor *E. Hambro* har i de senere aar stadig git instruktive forhaandsgjennemgaaelser av større verker.

De andre musikanmeldere er tidligere omtalt.

O. M. Sandvik.

MUSIKLIV I KRISIANIA FRA OTTIAARENE TIL VORE DAGE

TEATRET paa Bankpladsen brændte delvis den 15. januar 1877. Det gjorde en brat ende paa den korte, men kunstnerisk vellykkede operasejour dernede. Den rystelse hovedstadens musikliv fik ved denne katastrofe, var meget alvorlig. Da det gjaldt at faa teatret i arbeide igjen saa snart som mulig, faldt operaen som det første offer for den indskrænkede drift.

Ogsaa til operaen ved Kristiania teater var der knyttet en række fremragende sangkræfter. Ved branden blev de saa godt som alle sat paa bar bakke. Flere av dem gik helt tapt for det fremtidige norske musikliv, som netop de kunde skjænket impulser av værdi. Blandt disse var de ypperlige svenske kunstnere fru *Linda Roeske-Lund* og *Fritz Arlberg*, som dog i nittiaarene paany dukket op i Kristiania, hvor han levde som sanglærer til sin død 1896. Ogsaa den svenske tenor *Sellmann* forsvandt. For et aars tid gik ogsaa den fremragende finske sangerinde *Ida Basilier* (født i Uleåborg 1846) ut av aktiv norsk tjeneste. Heldigvis blev hun aaret efter fast knyttet til Kristiania som fru *Basilier Magelssen*. Hendes navn findes stadig paa konsertprogrammerne i de følgende aar indtil hun efterhaanden helt gik over til den pædagogiske virksomhet.

Av de norske kræfter fortsatte *Hans Brun* ved teatret som talescenens mest fremskutte sanger, indtil den ansete lyriske tenor *Wilhelm Kloed* (f. Kra. 1855) i 1890 tok bopæl i sin fødeby og blev fast knyttet til teatret. Ogsaa tidligere hadde han leilighetsvis deltat i byens konsertliv. Kritikerne fra de dage fremhæver gjentagne ganger hans mønstergyldige diktion. I 93 ansatte teatret yderligere baritonen *Jens Berntsen* (f. i Aalesund 1867), som senere har vundet et navn ogsaa som fremragende kordirigent. *Thorvald Lammers* forlot for altid scenen. Fru *Olefine Moe-Torssell* holdt sig for fremtiden mest paa den østlige side av Kjølen; men frk. *Camilla Wiese* vedblev gjennem mange aar at glæde norske musikvenner med sin karakterfulde, høit kultiverte og varmt følte romansesang; hun gjorde ogsaa stor lykke paa Tivoli opera i ottiaarene. Ogsaa den fremragende mezzo *Karen Holmsen* (f. i Eidsvold 6. 6. 1832, d. i Kr.a 17. 1. 1912) deltok i de følgende aar med stort held i konsertlivet, skjønt hendes rette forum var teatret. Den fortrinlige sopran *Lona Gulowsen* (høsten 1882 g. m. en dansk baron *Gyldenkrone*) skulde høste sine skjønneste laurbær utenfor vort lands grænser, særlig paa tyske scener. I ottiaarene var hun dog gjerne med i den musikalske vinterkampagne i Kristiania, sang f. eks. flere ganger i Musikforeningen, og fik sommeren 1888 istand nogen operaforestillinger med norske kræfter.

Ved teatrets sidste operapremiere (Tannhäuser 18. november 1876) var orkestret

skruet op til ca. 35 mand. Med operascenens fald fulgte naturlig en reduktion ogsaa av orkestrets faste stok. Stabiliseringen av byens orkesterforhold blev dermed skutt ut i en blaa fremtid, som før omtalt i dette verk. Musikforeningens første konserter efter branden blev da ogsaa git med strykeorkester alene.

Saa trist som slutten av syttiaarene end kunde se ut, var dog spiren lagt til et kraftig, til sine tider endog frodig blomstrende musikliv i hovedstaden. Netop omkring ottitallet begynder der et regelmæssig og nogenlunde fast formet musikliv.

Det var mange faktorer som her virket sammen. Byen vokste sterkt. Fra 1879 var dens grænser utvidet, og i de følgende aar passerte den hundredtusentallet av indbyggere. Dens materielle magt vokste i tilsvarende grad. Det ene efter det andet av de gamle en- og to-etages hus blev jevnet med jorden og gav rum for store, moderne forretningsgaarder, nye strøk blev bebygget, hele gater skjøt op. Telefonen gjorde sit indtog. En ny tid var under opseiling. Byen skiftet fysiognomi; den begyndte at bli en hovedstad.

Disse aar var paa mange maater en gjæringens tid. Den nationale bevissthet vokste sterkt. Ogsaa paa musikkens omraade lærte man at stole mere paa sig selv. *Svendsen* kunde gjøre hvad ingen hadde tænkt mulig nogen aar før. Endog Beethovens 9. symfoni førte han seierrik frem i april 1881, og man pekte med stolthet paa at symfonien blev git samtidig i Paris, Leipzig og Kristiania!

De støtter hovedstadens lille musiksamfund hadde at bygge paa, var ikke saa talrike, men de var trofaste, holdt tappert ut, og de talte inden sin midte flere ypperlige kunstnere. Og nye talenter rykket stadig til undsætning.

Vi nævner de to geniale pianistinder fru *Erika Nissen* og *Agathe Backer-Grøndahl*. *Martin Ursin* (1842—1916) nøiet sig i regelen med at optræ som den fine, smakfulde ensemblespiller og akkompagnatør; som solist lot han sig sjelden høre. Det samme var tilfældet med den begavede pianist *Westye Waaler* (f. i Fet prestegjeld 1860, d. i Hurum 1901). *Johanne Rytterager* (senere fru *Thue*) indtok længe en fremskutt stilling. I 1880 finder vi et nyt navn, *Karen Ølstad*; i flere aar hævdet hun sin position i konsertlivet. Til disse sluttet sig fra 1881 ogsaa *Ragna Goplen* (d. 1900). Forholdene førte det med sig at denne noble, stilfarende kunstnernatur ikke fik utfolde sig saa frit som hendes talent visselig fortjente. Hendes talrike elever omfattet hende med sjelden høiagtelse og hengivenhet. I mai 1884 nævnes for første gang *Martin Knutzen*. Omtrent samtidig traadte *Per Winge* til, og høsten 86 debuterte søsteren *Lizzie Winge* (f. i Kra. 66) som solospiller ved brorens kompositionsaften, og slog igjennem allerede ved sin første optræden. *Thekla Nathan* (f. i Kra. 1862, g. i 1895 m. violinisten Siegwart Bjerke) gav sin første konsert i januar 1886; i 1888 studerte hun Janko-piano hos opfinderen i Dresden og presenterte det nye piano ved sin konsert i januar 1889. Ved Musikforeningens første konsert høsten 1886 debuterte *Hildur Andersen* (f. i Kra. 1864); hun er høit skattet som spirituel musikinterpret, og har blandt andet indlagt sig stor fortjeneste ved sin ypperlige medvirkning i kammermusikken. *Dagmar Walle-Hansen* (f. i Kr.a 1871) debuterte i 1892. I mere end et snes aar var hun bosittende i Wien, hvor hun nød stor anseelse, navnlig som pædagog. Hjemmet gjestet hun dog næsten hver sommer, og i en lang aarrække aapnet hun høstsæsonen i sin fødeby med

Hildur Andersen.

Dagmar Walle-Hansen.

en konsert før hun drog tilbake til Wien. Siden 1914 har hun bodd i Kristiania.

Som primas blandt kirkemusikerne stod *Ludv. Lindeman*, og da han døde, fik han en værdig eftermand i *Christian Cappelen*.

Av de vokale kunstnere maa fremfor alle nævnes de to høit begavede sangerinder *Gina Oselio* og *Ellen Gulbranson*. Begge er egentlig dramatiske sangerinder. Av fru Gulbranson har vi desværre ikke faat det hele og fulde indtryk herhjemme, da vi aldrig har hørt hende i noget musikdrama.

Fremtrædende del i otti- og nittiaarenes konsertliv tok ogsaa de talentfulde søstre fru *Mally Lammers* (f. i Manger 22. juni 1850) og *Eva Sars* (f. i Kr.a 7. december 1858, g. 1889 m. Frithjof Nansen, d. 9. december 1907 paa Lysaker). Frk. Sars debuterte ved fru Nissens konsert i april 1886 og indtok snart pladsen som vor mest begavede romansetolker. En fremragende sangerinde var ogsaa *Hildur Schirmer* (f. i Braunschweig 1856, død i Kr.a 1914); skjønt tysk av fødsel var hun varmt interessert for norsk musik. Fru *Barbara Larssen* (f. Sommerfelt, f. i Holmestrand 1853) var ikke alene en meget skattet sangerinde, men gjorde ogsaa lykke som pianistinde. Frk. *Ingeborg Pettersens* navn finder man utallige ganger paa ottiaarenes programmer; det nævnes altid med stor anerkjendelse.

Man kan ikke nævne de vokale kunstnere som tok del i hovedstadens musikliv i ottiaarene uten med vemod at mindes én kunstnerinde som *ikke* kom til at spille nogen rolle i norsk musikliv, — ikke fordi hun foretrak utlandets større og kanske lykkeligere forhold for de trange hjemlige kaar. Tvertimot, hun elsket sit Norge som faa, og for Norge vilde hun vinde et stort navn i kunstens verden. Men fordi døden rev hende bort netop som hun stod ifærd med helt at utfolde sine rike evner som scenisk kunstnerinde. Det var frk. *Amunda Kolderup* (f. i Furnes i Hedemarken 1847, d. 1882). Under sin seksaarige glansfulde løpebane paa tyske scener utførte hun en mængde høist uensartede partier. Bare i sine tre første opera-aar optraadte hun i 22 tildels meget betydelige roller. En rent exceptionel elasticitet gjorde det mulig for hende at feire store triumfer i saa vidt forskjellige roller som Elisabeth i Tannhäuser og Leonore i Troubadouren. Alle som hadde hørt hende, var visselig enig i de ord Lammers uttalte da han la en krans paa hendes baare: «I hendes bryst bodde der et tonevæld saa skjønt som det vel aldrig før har været hørt i dette land.»

Heller ikke den høie lyriske tenor *Severin Skougaard* («Severini») kom til at spille nogen rolle herhjemme. Han var født i Ekvaag ved Farsund i 1837; men allerede 11 aar gammel drog han til en onkel i Memel, hvor han blev knyttet til handelen. Under et længere ophold i London hørte han mange ypperlige italienske sangere. Det blev avgjørende for hans fremtid. Efter nogen aars omflakken slog han sig i 1866 ned i New York og levde der som høit anset sanglærer til sin død i 1885. Han var en av de sangkræfter hvorpaa man i sekstiaarene tænkte at grundlægge en norsk opera ved Christiania theater.

Hildur Schirmer.

I nittiaarene kom *Bergliot Bjørnson* (f. paa Aulestad 1869, g. 1892 m. Sigurd Ibsen). Hun har især været en fortrinlig tolker av sin fars digte. Fru Ibsen har git sterkt besøkte kirkekonserter helt til 1919. *Hildur Constance Fjord* (Constance Fredriksen) (f. i Kr.a 1870, fra 1904 fru *Thue*) debuterte i Musikforeningen i begyndelsen av nittierne. Hun er den av vore sangerinder som har baaret Norges navn længst utover i Frankrike. Hun har bl. a. sunget Micaela i «Carmen» paa Covent Garden (1904) og var den første Musette (i «Bohême») i Kristiania (Fahlstrøms teater 1905).

Eva Sars.

Clara Mathisen (f. i Tønsberg 1879, fra 1897 fru *Hultgren*) sang offentlig allerede ved sin lærerinde kammerherreinde *Morgenstiernes* elevsoiré i 1892. Sin første konsert gav hun aaret efter og blev berømmet for sin klangfulde røst og sit musikalske gemyt. I aarenes løp har hun ogsaa med stort held medvirket i en række operaopførelser. I aarene omkring aarhundredskiftet var *Marta Sandal* og *Lalla Wiborg* meget anseede romanse-sangerinder.

Bokken Lasson (f. i Kr.a 1871) debuterte som romanse-sanger i 1894. I de følgende aar fik hun mange lovord for artistisk behandling av digt og musik. Senere gik hun over til visen. Paa mange kanter av verden har hun sunget romanser med pianoledsagelse og viser til eget lutakkompagnement. Hun har ogsaa med stort held optraadt i operetter.

I sæsongen 1894—95 debuterte 3 sangere, som hver paa sin maate skulde spille en rolle i norsk musikliv. *Halfdan Rode* (f. i Porsgrund 1871), *Nils Buch* (f. i Aalesund 1860) og *Alfred Cordes* (f. i Bergen 1861). Rode har vundet sine sporer som operasanger og som solist ved mandskorkonserter, Buch som dirigent for mandskor og Cordes væsentlig som sangpædagog.

De fremragende violinspillere, Fr. Ursin, Bøhn og Lange, er før nævnt. Av andre kan merkes *Caroline Müller* (senere fru Schøning), f. 1857, og *Siegwart Bjerke* (d. 1904) *Johan Halvorsen* begyndte ogsaa som violinspiller — debut 1887 —, og 1892 optraadte ved fru Nissens konsert en av vore fornemste violinkunstnere: *Arve Arvesen* (f. 1869). Han spillet Mendelssohns konsert og Sindings violinsuite.

Et andet lovende talent *Andreas Larsen* som hadde debutert allerede ved Eva Sars's konsert i november 1888, blev derimot ved sygdom hindret fra at indfri de betydelige løfter han gav. *Karl Johannessen* reiste snart ut. Berlins filharmoniske orkesters besøk i 1896 skjænket os den fortræffelige cellist *Simen van Beuge* som i flere aar blev meget benyttet som solist og i ensembler.

Ingvald Davidsen.

En høit fortjent plads blandt orkestrets musikere indtok dets fortrinlige førstefløitist *Axel Andersen* (f. 1864) og dets likesaa fortræffelige førsteklarinetist *Ingvald Davidsen* (f. 1871, d. 1919).

Gjennem mangfoldige aar førte de an paa sine respektive stemmer, optraadte gjentagne ganger som solister og var de selvskrevne forsterkninger i alle kvartetensembler hvor deres instrumenter hadde et ord med i laget.

En række kunstnere maatte desværre søke ut.

Edmund Neuperts saga blev kort i hjemlandet, pianistinden *Ingeborg Erichsen* (fru Exner) reiste ogsaa. Og den pragtfulde sopran, operastjernen *Anna Kribel* (senere grevinde *Vanzo*, f. i Trondhjem 1863) høstet ogsaa sine smukkeste laurbær i utlandet. *Sophie Apenes Zela* har næsten ikke latt sig høre hos os efter sin utreise. En interessant skikkelse blandt de utvandrede er den alsidig begavede kunstnerinde *Hanka Schjelderup* (f. i Kr.-sand 1865). Hun har optraadt baade som sangerinde og som pianistinde; i den sidste egenskap har hun vundet et anset navn ogsaa utenfor Europa. I Kristiania har hun konsertert i 1886, 1901 og 1902. Hendes mand, den tyske journalist *Petzold*, er for tiden ansat i Japan, hvor hun er leder av landets første musikskole og som saadan er japansk embedsmand.

Bokken Lasson.

Elisa Wiborg (f. i Krågerø 1862) har vundet sig et stort navn paa tyske scener, hun har saaledes sunget i Bayreuth (Elisabeth i «Tannhäuser»). I Kristiania har hun bl. a. konsertert i 1888; i 1902 sang hun «Mignon» paa Nationalteatret. *Sigrid Wolf* (f. i Kristiania 1863, fra 1894 fru *Schøller*) vakte megen begeistring ved sin første konsert 14. mai 1887 og repræsenterte norsk romansesang ved musikfesten i K.havn. i 1888, men gik saa til Sverige og har senere bare nogen faa ganger optraadt i sit fødeland. Den ganske ualmindelig stemmebegavede bariton *Albert Arveschoug* (f. paa Hamar 1861, d. 1913 i Portland, Oregon), holdt længe til i New York. Han konserterte i Kristiania bl. a. i 1893 og medvirket ved indenbys operaopførelser fra 1900 og utover. Den dygtige pianist *Alf Klingenberg* (f. i Tr.hjem 1867) debuterte i Kra. ved Ingolf Schjøtts konsert i okt. 1896. I 1903 mottok han ansættelse i Amerika. Siden har han spillet bare en enkelt gang i Norge nemlig paa musikfesten i 1914, hvor han utførte Sindings pianokonsert. I 1919 blev han ansat som direktør ved den nye University of Rochester Eastman School of Music.

I 1882 konserterte for første gang i hovedstaden det 7-aarige pianovidunder *Hanna Marie Hansen*. Hun bosatte sig i Paris.

Den fremragende Trondhjemsorganist *Kristian Lindeman* har bare leilighetsvis gjestet fødebyen som konsertgiver (1906 og senere).

Operaens voldsomme død bragte dog ikke *bare* sorg. Den rev saaledes for altid *Thorvald Lammers* løs fra scenen og førte ham over i romansen og kirkemusikken.

I 1879 dannet Lammers «Korforeningen» (senere «Cæciliaforeningen») omtrent samtidig med at *Grøndahl* dannet sit «Grøndahls kor». Uten disse to mænds virke vilde ottiaarenes og nittiaarenes musikliv i Kristiania ha artet sig temmelig ensidig. Senere blev saa *Holters* kor dannet.

Mandssangerne virket ogsaa i dette tidsrum med usvækket kraft. Kammermusikkens kaar var derimot mere ujevne.

Hertil kommer saa Musikforeningen. Hele aarhundredet ut vedblev den at være den centrale institution paa orkestermusikkens omraade.

Arve Arvesen.

I december 1884 blev under *Selmers* ægide stiftet en forening

— *Orkesterforeningen* — med det formaal at danne et pensions- og understøttelsesfond for orkestermusikere. Da den feiret sit 25-aarsjubilæum (4. december 1909) hadde den ialt git 30 orkesterkonserter. Foreningen bestaar fremdeles, men den har i de senere aar tiet i konsertsalen.

Hanka Schjelderup.

Av beskednere dimensioner var *Johannes Haarklous* symfonikonserter i 1884—88, 6 konserter pr. aar, *Peter Lindemans* 25-øres konserter i Calmeyergaten i 1898 og *Alfred Andersen-Wingars* symfonikonserter 1911—1918, tilsammen 56 konserter. Men ogsaa disse musikopførelser har hat sin store betydning.

Wagner hadde længe banket paa; men skulde man tænke paa for alvor at motta ham og andre like fordringsfulde herrer, maatte man ha et rikere utstyr at by dem paa. Efter mange gjenvordigheter blev orkestersaken foreløbig ordnet 1889 da bystyret bevilget til teatrets orkester, mot at det i feriemaanederne skulde gi 10 populærkonserter paa St. Hanshaugen.

Men tilfredsstillende blev ordningen ikke før *Nationalteatret* i 1899 aapnet sine porter, med en fast orkesterstab av ca. 45 omhyggelig utvalgte musici. I 20 aar (1899—1919) arbeidet dette fortræffelige orkester som kombinert mellemakts-, opera- og konsertorkester under *Johan Halvorsens* ypperlige ledelse. Gjennem alle disse aar hadde det støtte av kommunen, sparebanken, Musikforeningen og i regelen ogsaa av brændevinssamlaget.

Ved sine talrike symfonikonserter og folkekonserter — fra 1912 mere end 20 konserter pr. aar — fremførte det en mængde moderne musik og bl. a. et meget anselig antal norske kompositioner. Om kvaliteten av dette orkester skriver *Grieg* i et brev av 7. oktober 1904 til danske venner bl. a.:

«Vi har her ved Nationalteatret et saa fortræffelig orkester med en saa glimrende disciplin at det er den rene fryd at indstudere med det. Det forstaar alle intentioner indtil de sagteste vink.»

De som levde med i de festlige musikkens dage under jubilæumsutstillingen paa Frogner i 1914 haabet vel alle at de store stevner og de mange impulser de gav, skulde sætte sterke spor i vort lands musik. Men ingen ante at en verdenskrig skulde bringe den rikeste blomstring som norsk musikliv endnu har oplevet. Skandinavien blev snart de store verdenskunstneres alfarvei. Kristiania saa sig forvandlet til et musikcentrum av rang.

Elisa Wiborg.

Man fik ogsaa se vakre vidnesbyrd om borgeraand og høi kulturel stræben.

Til alt held hadde vi netop i det sidste decennium oplevet nogen musikbesøk som gjorde ønsket om et selvstændig, helt fritstaaende konsertorkester sterkere end nogensinde. Det var *Göteborgs symfoniorkesters* gjestespil i mars 1911 (under *Thor Aulin* og *Wilhelm Stenhammar*), i april 1916 (under *Stenhammar* og *Hjalmar Meissner*) og i december 1917 (under *Meissner* og *Piero Coppola*), men fremfor alt besøket av *Stockholms konsertforenings symfoniorkester* under *Georg Schnéevoigt* i januar 1917 og i

mai 1918 og 1919. Det vakte længsler som tilslut ikke lot sig stagge, og da en lønskrise kom i 1919, gik man til aktion. Og man var godt rustet. Allerede i 1914 blev der ved livmedikus *Egebergs* testament oprettet et legat paa kr. 50 000 «til ophjælp av orkester- og kammermusik i Kristiania». I 1917 fulgte *Thorvald Meyer og hustru,* født *Toftes* legat paa kr. 400 000, oprettet ved gavebrev fra søstrene frk. *Agnes Meyer* og fru *Mathilde Wedel-Jarlsberg* «til hjælp ved oprettelse og drift av et fast koncertorkester i Kristiania». Til dette sluttet sig senere *Agnes Meyers* legat paa kr. 200 000 til fremme av samme formaal, skjænket av frk. Meyers arvinger. I december 1918 kom dertil skibsreder *A. F. Klaveness og frues* gavebrev paa kr. 500 000 til oprettelse og drift av et konsertorkester i Kristiania. Den 5. juli 1919 blev saa «Filharmoniske Selskap» stiftet med 115 aktionærer. Kommunen overførte sit aarlige bidrag fra Nationalteatret til Filharmoniske og forhøiet det til kr. 100 000. Selskapet mente selv at det trængte kr. 150 000; men man gik igang med friskt mod og aktionærerne garanterte driften i 3 aar. Et utvalgt orkester paa 59 medlemmer blev konstituert under ledelse av professor *Georg Schnéevoigt* (f. 1872 i Viborg, Finland). Foruten Schnéevoigt blev *Johan Halvorsen* og *Ignaz Neumark* (f. 1888 i Plock, Polen) ansat som dirigenter, og 27. september blev aapningskonserten git i logen, under *Schnéevoigts* taktstok, men med norsk program. (Svendsens festpolonæse, Sindings første symfoni, Griegs pianokonsert med Frithjof Grøndahl ved flyglet, og Griegs Landkjending, med Erik Bye som solist.)

Albert Arveschoug.

Hermed var der indviet et nyt avsnit i norsk musiklivs historie.

Filharmoniske Selskaps virke er indstillet paa et efter norske begreper helt svimlende antal abonnementskonserter, ekstrakonserter, billige symfonikonserter, populærkonserter, offentlige generalprøver, og hvad der ikke har mindst betydning for musiklivets vekst, ukentlige konserter for skolebarn. tilsammen pr. sæsong 130 à 150 opførelser av orkestermusik. Et kolossalt antal større og mindre verker har fundet plads paa dets programmer, deriblandt adskillig norsk musik.

A. F. Klaveness.

Georg Schnéevoigt.

Ignaz Neumark.

José Eibenschütz.

Ogsaa *kammermusikken* har fundet ly under Filharmoniske Selskaps vidtspændte vinger. Den ædle kunstgren samler nu stadig fuldt hus. Selskapets første formænd har været advokat *Nils Onsager* og direktør *H. Nobel Roede.*

Dr. Egeberg.

Mathilde Wedel-Jarlsberg.

Agnes Meyer.

Et saa intenst konsertliv som vore dages kan ikke tænkes uten specielle konsertbyraaer og impresarier.

Gjennem *Ole Olsens* og *Carl Warmuths* musikhandler blev der i ældre tider arrangert en mængde konserter. Da Warmuths Musikhandel feiret sit femtiaars jubilæum i oktober 1893, hadde den saaledes — foruten sine mange andre gjøremaal — arrangert ialt 1000 konserter. Samtidig med at Brødrene Hals aapnet sin konsertsal (23. 10. 80) startet firmaet et eget konsertbyraa som fremdeles er i virksomhet. Indtil 1919 var *Sigurd Hals* (f. i. Kr.a 59) leder av dette byraa; i 1919 blev det overtat av hans søn *Karl Hals* (f. i. Kr.a 87). Mange konserter er ogsaa arrangert gjennem By's Musikhandel, etablert i 1900 av *Oluf By* (f. i. Trondhjem 54), saaledes Musikforeningens konserter i aarene 1900—1911. Den første norske impresario efter utenlandsk mønster, *Peter Vogt Fischer* (f. ved Drøbak 63), begyndte sin virksomhet i 94; *Rudolf Rasmussen* (f. i. Kr.a 66) tok fat i 1903. Navnlig

Sigurd Hals.

Karl Hals jnr.

P. Vogt Fischer.

Rudolf Rasmussen.

de to sidstes «konsertdirektioner» har vi at takke for besøk av mange av tidens første kunstnere paa sit omraade.

Nils Onsager.

Foruten de mange talentfulde hjemlige kræfter har utlændinger i stadig stigende antal git konserter i hovedstaden. Blandt de mest fremskutte av de utenlandske gjester fra otti- og nittiaarene kan merkes:

Av pianokunstnere: Marie Wieck (halvsøster av Clara Schumann) (80 og 81), Sophie Menter Popper (82, 85), v. Bülow (82), Scharwenka (83), Ilona Eibenschütz (83, 11 aar gl, 92), Rubinstein (84), Pachmann (85), Felix Dreyschock (86), Reisenauer (86, 93), den 9-aarige Joseph Hoffmann (87), Arthur de Greef (88, 89), Annette Essipoff (92), Franz Rummel (92, 95, 97), Moritz Rosenthal (93), Carreño (91, 93), Busoni (95, 96), Sonja de Jakimowski (95), Stenhammar (96), Borwick (98), Bauer (98, 99), Johanne Stockmarr (99).

Av violinmestere: Dengremont som vidunderbarn (80), Barcewicz (81 og 83), Fridberg (82), Eugène Ysaye (82, 86), Sauret (83, 86), Teresina Tua (83, 84, 85 og 86), Johannes Wolff (84, 90, 91, 94), Wilhelmj (85), Wilhelmine Norman-Neruda (Lady Hallé) (86), César Thomson (88, 89), Thor Aulin (88 og senere), Marteau (94, 99), Zajic (96, 97), Petschnikoff (96), Gregorowitsch (99), Serato (99).

Av cellovirtuoser: Popper (83), Franz Neruda (90, 91, 94).

Av strykeensembler: Aulinske kvartet (96), Romerkvintetten (leder: Luigi Gulli) (96, 97).

Av sangere og sangerinder: Zelia Trebelli, Conrad Behrens (80), Emma Thursby (81, 84), Signe Hebbe (81), parret Desirée Artôt og de Padilla (i syttiaarene og i 93), Kristina Nilsson (i syttiaarene og i 85), Pauline Lucca (86), Mierzwinski (86, 88), Sigrid Arnoldson (87, 97), Emma Albany (88), egteparret Hildach (91, 92, 93), Marcella Sembrich (93), Georg Ritter (94), Sven Scholander (94), Margarethe Petersen (95, 96, 97), Lillian Sanderson (95), Forsell (97 m. m.).

Av orkesterbesøk kan nævnes: Berlins filharmoniske (96).

Naar vi følger fremgangslinjerne i det tidsrum vi har for os, finder vi mange træk

Nils Buch.

Alf Klingenberg.

Fridtjof Grøndahl.

Brandt Rantzau.

som er karakteristiske for utviklingen. Allerede programmerne vækker vor opmerksomhet. Man faar uvilkaarlig det indtryk at for 40 aar siden nyttet det ikke at appellere til publikum uten med en hel hær av medvirkende i ryggen. Da f. eks. Lammers gav konsert i Logen i febr. 80 foredrog han selv Schumanns «Die Löwenbraut», Griegs «Spillemænd» og «En svane», Rubinsteins «Gelb rollt mir zu Füssen» og «Der Asra». Sammen med frk. Wiese sang han en Duet av Glinkas «Livet for tsaren». Programmet indeholdt fremdeles Brahm's Liebeslieder, utført av Ingeborg Pettersen, Camilla Wiese, O. A. Grøndahl og koncertgiveren, med firehændig pianoakkompagnement. Videre medvirket fru Basilier Magelssen med en arie av Traviata, og frk. Elise Dahl spilte en sats av Webers As-dursonate. Ingen av de brave borgere og borgerinder som vanket i konsertsalene i de dage, kunde visselig tænke sig muligheten av at f. eks. en ung og kanske ufærdig debutant skulde kunne formaste sig til at indby et offentlig publikum til at høre paa ham eller hende *alene* en hel kveld igjennem!

Erika og Karl Nissen.

Litt av den samme utvikling finder vi igjen i det enkle lille faktum at ordene «amatrice» og «amatør» praktisk talt er gaat av mode i vore dages konsertsprog. Amatricer og amatører har gjennem aarenes løp gjort meget og godt arbeide paa tribunen, men de har dog faat lov til at høre privatlivet til. Mange som nu tankeløst blotstiller sit navn, vilde senere i livet være lykkeligere om de hadde dækket sig med et av disse ord da den første kritik skyllet over dem.

At en konsertgiver bestred hele programmet alene eller eventuelt bare med hjælp av sin akkompagnatør, var et saadant særsyn at det gjerne blir uttrykkelig omtalt. Om fru Sophie Menter Popper (febr. 82) heter det saaledes beundrende:

«Skjønt hun selv foredrog hele aftenens program, var hendes personlighet tilstrækkelig til at holde publikums interesse fængslet og usvækket fra først til sidst»

Amalie Müller.

Berit Cleve.

Sylou Kreutz.

Dagny Knutsen.

Om Hans v. Bülows 3 konserter i mai samme aar siges noget lignende. Og for Rubinsteins vedkommende nævnes det med en ærefrygtblandet gru at han ikke hadde nogen assistanse, og at han paa 4 aftener spillet ialt omtrent 80 kompositioner!

Ikke faa av programmerne — ogsaa fra de bedre eksekutører, navnlig fra syttiaarene — indeholder en høist ukunstnerisk blanding av heterogene ting. Men allerede tidlig merkes der en stræben efter at høine nivaaet og skape enhet og stil. Vore største navn gaar her i spidsen. Det er ikke jagen efter effekt som præger fru Nissens og fru Grøndahls konserter. Det er for den ædle uforgjængelige kunst de kjæmper. Bach, Beethoven, Chopin, Schumann — særlig de tre sidste — kommer stadig igjen.

Paa sangens omraade førte Lammers an. Efter sin konsert i febr. 1880 roses Lammers fordi han ogsaa optar kompositioner, «der for det intelligentere Publikum frembyde en større Interesse og ere av gediegnere musikalsk Indhold».

Og veien gaar i retning av specialisering. I febr. 1881 gir fru Nissen en Beethovenaften, i april 1882 en Bach—Chopin-aften, Lammers gir en Schumann-aften i novbr. 1883 o. s. v.

Den vaagnende stilfølelse spores i alle grener av musikken, mindst i sang, mest i pianospil. Men smaken vakler endnu længe selv paa de bedste hold.

I høi grad interessant er det at se hvordan det nationale islæt gjør sig sterkere og sterkere gjældende. Her staar *Lammers* som den selvskrevne merkesmand. Den 19. febr. 1881 fremførte han 4 sange av Schumanns «Dichterliebe», men forresten bare norske sange, av *Svendsen, Grieg, Selmer* og *Elling*, og han faar lovord av pressen. Alene *Selmers* sange kan en av anmelderne ikke døie:

«Den naturalisme der gaar gjennem disse og lar omtrent hvert ord i teksten uthæves gjennem særlige klangvirkninger i sangene som i akkompagnementet — formentlig idealet for flere nyere sangkomponister — gaar langt over det naturliges grænser.»

Efter sin konsert 14. febr. 1883 faar fru Schirmer paaskjønnelse fordi hun har «bragt flere av vore yngre komponisters sange frem paa koncerttribunen».

Men de som kjæmper for norsk musik, maa gaa varsomt frem; de maa følge den gamle forskrift: en spiseske hveranden time. Og kampen har været baade lang og haard. Tænk bare paa hvor vanskelig det mangen gang er for norsk musik at faa ørens lyd endnu i 1921! Derfor ser vi ogsaa at da Grieg i mars og april 1880 vilde slaa et slag for sin musik, indbød han særlig musikinteresserte til 4 privatmatinéer paa *Hals's* pianolager. Matinéerne blev git med fjorten dages mellemrum og indeholder ikke *bare* kompositioner av *Grieg*. Paa de 3 første programmer finder vi ogsaa navnene *Beethoven, Mozart, Schumann* og *Saint-Saëns*. Orkesterløven *Johan Svendsen* derimot gaar modig løs paa en helaften i Logen da han i 1880 kom hjem fra et længere ophold utenlands, og den 29. mai seirer han stolt over hele linjen baade med sine hjemlige og sine eksotiske verker. Da *Selmer* derimot i nov. 1881 hadde været dristig nok til at gi en kompositionsaften hos Hals, fik han følgende finte i «Nordisk Musiktidende»:

«Hr. S.'s koncert var forsaavidt høist eiendommelig som paa programmet var opført udelukkende koncertgiverens egne kompositioner.»

Alle byens musikinstitutioner har nedigjennnem aarene fremført meget norsk musik, skjønt det til sine tider har gaat langsommere med indarbeidelsen end de norske komponister har fundet det ønskelig. Ingen enkelt kunstner har gjort mere end Lammers.

To monumentale begivenheter i norsk musikliv i disse aar har git det nationale krav øket vegt. Det er de to straalende norske musikfester, i Bergen 1898 og i Kristiania 1914, og det imponerende utsyn over den norske musiks utviklingstrin som disse fester har git os, navnlig den sidste.

Og man er efterhaanden blit mere og mere lydhør overfor kravet. I disse dage da dette skrives, har den strømkantring som faktisk har fundet sted, git sig flere karakteristiske utslag. Filharmoniske Selskap har netop begyndt sin tredje sæsong med den høit anseede ungarske dirigent *José Eibenschütz* som hoveddirigent. Ved populærkonserten i aulaen lørdag 3dje sept. gik *Grieg* og *Svendsen* side om side med *Bruch* og *Beethoven*. Den billige symfonikonsert i Calmeyergaten den 4de sept. var helt norsk: *Grieg, Elling, Svendsen, Alnæs, Johan Halvorsen.* Første abonnementskonsert i aulaen 5te sept. begyndte med *Händel* og *Tomaso Vitali* og sluttet med *Johan Halvorsen* og *Sinding*. Fru *Elisabeth Munthe-Kaas* gav sin første romanse-konsert ihøst (2den sept.) som en *Kjerulf-Sinding* aften og sin anden romanse-aften (7de sept.) ogsaa med norsk program, av de yngste komponister. Operasanger *Carl Struve* holdt 14de sept. likeledes en norsk romansekonsert.

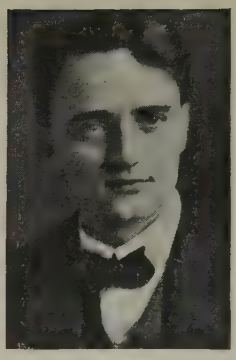
Men for at der overhodet skulde kunne bli tale om en national linje, maatte der foreligge stof nok at arbeide med.

Ved begyndelsen av denne epoke hadde *Kjerulfs* sange i mange aar hat fast fot paa programmerne. Ogsaa *Nordraak* blev brukt forholdsvis flittig. Foruten flere andre arbeider hadde *Winter-Hjelm* forlængst faat begge sine symfonier opført. *Svendsens* verker hadde alt længe lydt i konsertsalene; *Griegs* kom efterhaanden oftere og oftere igjen, navnlig hans sange. *Selmer* var vel kjendt og hadde længe kjæmpet haardt for at seire over gamle fordomme. *Ole Olsen* hadde faat en række arbeider fremført. Fru *Grøndahls* navn som komponist findes allerede tidlig paa programmerne. Og én efter én dukker de op de mange mænd og de faa kvinder som i vore dage staar forrest blandt de norske tonedigtere. Med længere eller kortere mellemrum kommer de igjen. Flere av dem er selv eksekutører eller dirigenter og fører selv sine stykker frem.

Kompositioner av *Haarklou* lød for første gang i hovedstaden ved en konsert som komponisten selv gav i Logen 14. febr. 1880. Aaret efter blev *Catharinus Elling* introducert av *Lammers*, som foredrog nogen sange av ham ved sin konsert hos Hals 19. februar. *Chr. Sinding* fulgte efter i Musikforeningen 25. mars 1882, da han fik opført en pianokvartet; den blev spillet under *Svendsens* ledelse med flerdobbelt besætning av strykere og med tilsat kontrabas! Sin første selvstændige konsert holdt han i december 1885. Den 1. april 1882 gav *Iver Holter* en norsk konsert og opførte bl. a. sin F-dur-symfoni. Kapelmester *Hennum* fremførte en trio av *Per Winge* ved sin konsert i gymnastiksalen 2den pinsedag 1884. Kristi himmelfartsdag samme aar præsenterte *Adolf Hansen* sig i samme sal med kompositioner for orkester, strykekvartet, solo og sang. *Gerhard Schjelderup* holdt konsert 17de mars 1885 og spilte selv nogen fantasistykker for cello, mens frk. Ingeborg Pettersen foredrog et par sanger av ham. I mars 1889 dukker *Hjalmar Borgstrøm* op i Musikforeningen med en kantate for kor og orkester til Bjørnsons salme «Hvem er du med de tusen navn». *Borghild Holmsen* gir en kompositionsaften i mars 1890. *Johan Halvorsens* navn finder vi for første gang ved fru Schirmers konsert i februar 1893, da hans sang «I serajets have» blir sunget. *Eyvind Alnæs* og *Sigurd Lie* møter hver med et hefte sange til jul 1892, *Backer Lunde* følger efter i 1893, mens Alnæs gir sin første selvstændige konsert i mai 1897, Lie i oktober

Nils Larsen.

Mary Barratt-Due.



Waldemar Alme.

Joh.-Margr. Sømme.

1899 og Backer Lunde i maaneden efter. Paa Haarklous tredje filharmoniske konsert i mai 1893 kommer *Gaston Borch* (f. i Kr.a 1866) med et fragment Geneviève, scène lyrique for orkester. *Alfred Andersen Wingar* (f. i Kr.a 1869) faar sin ouverture til Hedda Gabler opført i Musikforeningen i april 1894. *Mon Schjelderup* skriver 21 aar gammel sit forspil til «Vildanden» og holder sin første konsert i 1894. *Ole Hjellemo* (f. i Dovre 1873) utgav en festmarsj allerede til jul 1896, men et større verk av ham (Es-dur-symfonien) hører vi først i Nationalteatret i 1912.

Inga Lærum-Liebich (f. i Kr.a 1865) og *Signe Lund* (f. i Kr.a 1868) har længe opholdt sig ute (fru Lund er bosat i Chikago). Sange og pianostykker av dem finder vi allerede i 90-aarene.

Efter sin store frugtbarhet i otti- og første halvdel av nittiaarene synes det som Mor Norge trænger et litet pusterum paa heldingen av aarhundredet. To nye komponistnavn finder vi dog endnu i det gamle sekel: *Alfred Russ* (f. i Kr. 1868) hvis sange begynder at vise sig netop nu, og *Einar Melling* (f. i Lindaas v. Bergen 1880) som i oktober 1900 introducerer sig baade som komponist og som pianist. Men ikke før er aarhundredskiftet passert, saa myldrer der frem en legion av nye navn, hvorav mange har været med at forme norsk musikliv i det 20de aarhundrede. Det første komponistnavn vi støter paa, er orkestrets høit fortjente konsertmester, *Gustav Lange*, hvis Legende fremføres av Haaland i november 1901. I oktober 1902 spiller *Berit Winderen* opus 1 av *Halfdan Cleve* (f. paa Kongsberg 1879) og en maaned senere spiller Cleve selv sin første pianokonsert i Musikforeningen. *Backer Grøndahl* spiller selv sit op. 1 i 1903. *Per Reidarson* møter frem med korverket Havet (Nationalteatret 1904), *Sigvardt Aspestrand* som først i 1907, i sit 51. aar, naar frem til hovedstaden med sin opera «Sjømandsbruden». *Wilhelm Gomnæs* (f. paa Ringerike 1868), en symfoni (Nationalteatret februar 1908). *Nils Larsen*, sange (Cally Monrad 1908), *Anders Rachlew*, sange (Agnes Hanson 1910), *Arne Eggen* kompositionsaften 1910, *Alf Hurum*, sonate for piano og violin (Halvorsen og Larsen 1911), *Judith Heber* (f. 1880, d. 7. oktober 1919), sange (Cally Monrad 1911), *Ingebret Haaland*, præludium for violiner (Nationalteatret mars 1912), *Waldemar Sommerfeldt*, Norsk brudeferd (likesaa), *Sverre Jordan*, sange og pianostykker 1913; *David Monrad-Johansen* (f. i Vefsen 1888) debuterte i 1913 med sin «Kvernslaatt», som han selv spilte. *Anders Heyerdahl* gav sin første og eneste kompositionsaften i december 1913, i sit 81. aar! *Pauline Hall*, sange (Nikitits Jørgensen 1915), *Leif Halvorsen*, legende for orkester (Nationalteatret 1915), *Fartein Valen*, pianosonate (Dagny Knutsen 1916), *Odd Grüner-Hegge* (f. i Kr.a 1899), sonate for piano og violin (brødrene Grüner-Hegge 1917), *Marius Moaritz-Ulvestad*, kompositionsaften 1919.

Nobel Roede.

Thora Bratt.

Oscar Gustavson.

Wilhelm Huus-Hansen.

Efter initiativ av Ole Olsen og Reidar Mjøen bevilget stortinget i 1920 kr. 5000.oo til opførelse av unge norske komponisters verker; bevilgningen blev gjentat i 1921. Forhaabentlig vil stortinget kunne fornye bevilgningen ut gjennem aarene; det vil virke belærende og ansporende paa de unge musikere. Flere meget talentfulde arbeider har allerede set dagens lys ved de første to konserter.

Mens den norske linje har krævet sin ret med stadig større og større held, har den nordiske tanke ikke gjennemgaat den samme lykkelige utvikling. Under de bedste auspicier startet man med den herlige musikfest i Kjøbenhavn under utstillingen der i 1888, og lovte hverandre at møtes med regelmæssighet.. Men de politiske forhold i Norden virket ikke befrugtende. Det saa længe ut som om tanken holdt paa at dø ut. Først i 1897 fulgte festen i Stockholm under utstillingen der, og dermed blev det foreløbig. En tynd traad prøvde man at knytte i broderlandene høsten 1903 ved gjensidig «utlaan» av kunstnere. Paa foreningsdagen, 4. november, blev der holdt en svensk konsert i Kristiania (Nationalteatret) under medvirken av *Aulin* og *Stenhammar*, og i Stockholm en norsk konsert under medvirken av *Johan Halvorsen* og *Karl Nissen*. Den traad brast igjen i 1905. De gjentagne besøk av svenske orkestre gav ønsket ny næring. I april 1918 arrangerte dansk «Politiken» en skandinavisk festkonsert i Kjøbenhavn; litt senere gjorde Konsärtföreningen det samme for Stockholms vedkommende, og den 14. og 15. september s. a. gjorde Nationalteatret gjengjæld med to festkonserter som blev ledet av kapelmestrene ved de tre lands hovedscener: *Georg Høeberg, Armas Järnefelt* og *Johan Halvorsen*. Senere tok komponistforeningerne i Norden fat, grundlaget blev bredere, og i mai 1921 holdtes den sidste fest i Helsingfors med 3 orkesterkonserter og 2 kammermusiksoiréer.

Mandssangerne har hat lettere for at finde veier og midler til at kommunisere. Interskandinaviske sangerfester av større eller mindre omfang har gjentagne ganger fundet sted, navnlig i de sidste aar.

Man var fra alders tid vant til at tysk musik dominerte paa programmerne, efterhvert med mere og mere tilsætning av norsk og nordisk. Naar man gik utenfor Tyskland, stanset man oftest ved Chopin, Rubinstein, Saint-Saëns og Berlioz. Selmer introducerte bl. a. Borodin, Holter Tschaikowsky og Sibelius, Halvorsen Debussy. Safonoff, Schneévoigt og pianistinden Vera Brock utdypet vort kjendskap til og øket vor interesse for slavisk musik. Engelske pianokunstnere som *Grainger* og *Murdoch* paakaldte vor opmerksomhet for engelsk pianomusik, og vore egne pianister *Magnhild Styhr* og *Dagny Knutsen* har drevet specialstudier over den nyeste franske pianolitteratur. Alle disse

Bergliot Ibsen.

Elisabeth Munthe-Kaas.

Ingeborg Sandvik.

Elsa Schjelderup.

bekjendtskaper og vor egen frodig voksende musikavl har git programmerne en tidligere ukjendt alsidighet.

I slutten av nittiaarene synes interessen for konserterne for en tid at være trængt i bakgrunden; men Nationalteatrets aapning i 1899 gjorde dette aar til et merkeaar ogsaa for norsk musikliv, idet det skaffet os vort første konsertorkester. Allerede i mars 1899 fandt der sted en konsert som blev et stykke av en historisk begivenhet for os: det var den konsert da *Johan Halvorsen* presenterte sig i den tredobbelte egenskap av violinist, komponist og dirigent; like efter blev han ansat som kapelmester ved det nye teater. Musiklivet arbeidet sig jevnt og sikkert op av bølgedalen. Snart saa vi vore første mænd i spidsen for orkesteret: Svendsen 1899, Grieg 1900. Samme aar fik byen besøk av Leipzigs filharmoniske orkester under Winderstein, av finnernes under Kajanus og Sibelius; 1901 kom Lübecks symfoniske orkester, og aaret efter atter Leipzigerne.

Og et nyt slegtled av utøvende kunstnere vokste frem. Som et praktisk utslag av arvelighetslovenes teori, oplever vi at vore to største pianistinder fruerne Nissen og Grøndahl, kan utpeke som sine arvtagere hver sin søn: *Karl Nissen* hadde git sin første konsert allerede i 1898 under sin mors ægide, *Fridtjof Backer Grøndahl* fulgte efter i 1903. De to sønner skulde begge paa den skjønneste maate løfte den arv som var dem betrodd. Grøndahl er kjendt over store deler av Europa som aandfuld interpret og fortrinlig tekniker.

Og mange, mange andre sluttet sig til.

Pianister: *Amalie Müller* (f. i Tr.hjem 1868, g. 1904 med Hjalmar Borgstrøm, d. i Kr.a 1913) møter vi som medvirkende ved en konsert høsten 1897. Allerede ved sin debut vakte hun opmerksomhet ved dypt kunstnerisk alvor, moden opfatning og vel utviklet teknik. *Nanne Storm* (f. i Horten 1874), debuterte 1900. Likesom pianisten *Edvard Sylou-Kreutz* (f. i Kristiania 1881, gav sin første konsert i 1910) har hun nedlagt et mangeaarig og fortjenstfuldt arbeide som medlem av styret for Kristiania musiklærerforening, *Rolf Brandt Rantzau* (f. 1883 i Sarpsborg). Allerede i 1898 gav han konsert med orkester i New York; debuterte i Kristiania 1900. Han har efterhaanden utviklet sig til en virtuos av europæiske dimensioner. *Berit Winderen* (f. i Vestre Aker 1878, i 1902 g. m. Halfdan Cleve) gav sin første konsert i 1902 og fik megen anerkjendelse for sit vakkert følte, egte kvindelige spil. *Nils Larsen* (f. i Kr.a 1888) debuterte samtidig som pianist og sangkomponist i 1908; han har vundet ry for fint poetisk spil. *Mary Barratt* (f. i Bergen 1888, i 1916 g. m. violinisten *Henrik Due*) holdt egen konsert i 1910; hun har oparbeidet sig en meget smuk position blandt de yngre pianokunstnere. *Waldemar Alme* (f. i Kr.a 1890) debuterte i 1909; han har faat megen anerkjendelse

Jenny Guldahl.

Marta Vestby.

Marie Irgens.

Kitty Hedenskou.

for elegant spil. *Johanne-Margrethe Sømme* debuterte 1912; navnlig kjendt som fremragende Mozart-spiller. *Dagny Knutsen* gav sin første konsert i 1914. Hun er en meget begavet pianistinde som ved valget av sine programmer viser at hun stiller sig ualmindelige maal. Meget dygtige pianister er ogsaa *Birger Hammer*, som bor i Berlin, *Jo Tronitz*, som netop er vendt hjem efter mange aars ophold i Amerika, *Thora Bratt*, *Magnhild Styhr*, *Franz Kiær*, *Gunnar Gjerstrøm*, *Daniel Løvdal*, *Fridtjof Kristoffersen*, *Harald Hanssen*, *Odd Grüner Hegge* og *Inge Ringnes*.

Av dygtige violinspillere i denne tid kan nævnes: *Oscar Gustavson*, *Harald Heide*, *Ingebret Haaland* (i flere aar anden konsertm. i ork.), *Hans Hansen*, *Elsa Wagner* (d. 1915), *Leif Halvorsen*, *Bjarne Brustad*, *Oscar Holst*, *Christian Thaulow* (for tiden kapelmester ved den nationale scene i Bergen) og *Per Bolstad*.

Som de mest fremtrædende organister der har konsertert i de senere aar, maa nævnes *Eyvind Alnæs*, *Velle Vellesen*, *Wilhelm Huus Hansen* og *Arild Sandvold*. Huus Hansen (f. 1894) debuterte 1915; han er formand i Kr.a organistforening.

Av vokale kunstnere har vi i denne periode hat mangfoldige, og derav ikke faa fremragende:

Unni Lund reiste i 20-aarsalderen til Amerika, hvor hun i mange aar var professor ved universitetet i Syracuse. Ved en lynvisit i hjemlandet i 1901 vakte hun stor opmerksomhet ved sin fine, velpleiede sangkunst. Ogsaa *Olivia Dahl* drog til Amerika. *Ottilia Kaurin* bodde længe utenbys. Debuterte i 1896. Kjendt som dygtig Kjerulfsanger. *Kristine Weisse* (d. 1915) var en intelligent og musikalsk sangerinde. *Anna Scharffenberg* debuterte i 1897; hun var en udmerket romansesangerinde, men gik snart ut av norsk musikliv. *Cally Monrad* debuterte i 1899. Hun er en høit begavet og interessant personlighet og hun indtok snart stillingen som vor ypperste romansetolker. Sidste gang man kan finde ordet amatrice paa et program, er vistnok ved Hildur Andersens vaarkonsert 1905. Den unge dame som da debuterte, gjorde med en gang stormende lykke. Hun het dengang *Kaja Hansen* (f. i Horten 84), men heter fra 1909 *Kaja Eide*. For tiden staar hun vel som den mest fremskutte norske sangerinde, like fortræffelig ved stemmens skjønne klang som ved sit charmerende foredrag. *Agnes Hanson* (f. i Drammen 1883, fru *Hvoslef*) debuterte 1905. Hendes ry som sangerinde karakteriseres kanske bedst ved at hun har medvirket ved festspillene i Bayreuth (1914). *Elisabeth Munthe-Kaas* debuterte 1906. For hende synes navnlig Kjerulfs sarte lyrik at ligge fortrinlig tilrette. Ingen av vore yngre sangerinder har ført norske sange saa langt utover Europa. *Ingeborg Sandvik* (f. paa Hamar, gav første konsert 1913)

Julie Gjestvang.

Else Nik.-Jørgensen.

Lalla Møller.

Dagny Schjelderup.

virker like tiltalende ved sin skjønne sopran som ved sit musikalsk beaandede foredrag og sin udmerkede teknik. *Elsa Schjelderup* har navnlig gjort sig fortjent som inspirert tolker av sin mands sange. *Marta Vestby* har vundet et navn som oratoriesanger, likesaa *Sigrid Bakke.* Til vore mest stemmebegavede sangerinder hører *Borghild Langaard-Lindvig, Katinka Storm* og *Astri Bisgaard;* de sogner alle nærmest under operaen, likesaa *Angelita Blikstad Bang, Erica Darbo, Haldis Halvorsen* og *Gerda Wilskow. Julie Gjestvang, Else Nikitits Jørgensen, Dagmar Lund, Lalla Møller, Magnhild Rasmussen, Gudrun-Sophie Schiøtz, Ida Singer, Harriet Weidemann Strøm, Adelaide Welhaven, Agnes Wollebæk* m. fl, og blandt det yngste kuld *Bertha Wang Halvorsen, Dagny Schjelderup, Asa Wang* o. a. har alle, med kortere eller længere mellemrum konsertert med betydelig held.

Av vore sangere hører *Carl Hagman, Carl Struve, Bjørn Talén, Sigurd Hoff, Albert Westwang, Erik Bye, Karl Østvig, Erling Krogh* og *Mathieu Berckenhoff* ind under operaen, men de har ofte konsertert. *Johannes Berg-Hansen* og *Olav Sverénus* tilhører udelukkende konsertsalen, hvor de har hat mangen sukces. *Henrik Dahl* (f. i Kr.a 1883, debuterte 1909) har med udmerket resultat dyrket visen som kunst.

Jenny Guldahl, Lulle Haanshus, Kitti Hedenskou, Marie Irgens og *Arne v. Erpekum Sem* har i mange aar væsentlig virket som sangpædagoger.

I det sidste snes aar har *Backer Lunde* været den mest benyttede akkompagnatør. Ingen enkelt kunstner har optraadt oftere end han: akkompagnatør, ensemblespiller, solist.

En hærskares mangfoldighet av fremmede kunstnere har besøkt os i disse aar; flere av dem har konsertert her mange ganger. Vi nævner nogen:

Av pianister: d'Albert, Claudio Arrau, Bauer, Vera Brock, Busoni, Careño, Maria Carreras (som brukte Clutsam bueklaviatur), Dohnányi, Sandra Droucker, Eisenberger, Friedman, Galston, Kempf, Lamond, Tina Lerner, Josef Lhevinne, Meytschik, Murdoch, Elly Ney, Nyíregyhazi, Palmgren, Reisenauer, Alice Ripper, Risler, Julius Røntgen, Vera Schapira, Schnabel, Sigrid Schnéevoigt, Wurmser, Zadora.

Av violinister: Auer, Burmester, Flesch, Stefi Geyer, Thelma Given, Lady Hallé, Arthur Hartmann, Heifetz, Huberman, Kreisler, Joan de Manén, Marteau, Mitnitzky, Kathleen Parlow, Partos, Rosen, Sarasate, Seidel, Armida Senatra, Serato, Spalding, Telmanyi, Jacques Thibaud, Vecsey, Johannes Wolff.

Av cellister: Becker, Franz Neruda, Sandby.

Av vokale kunstnere: Aino Ackté, Lola Artôt, Battistini, fru Cahier, Cornelius, Julia Culp, Hertha Dehmlow, Cläre Dux, Ida Eckman, Forsell, Elena Gerhardt, Hislop, Tilly Koenen, Emmi Leisner, Aina Mannerheim, Melba, Susan Metcalfe, Mysz Gmeiner, Anna Norrie, Sigrid Onegin, Schlusnus, Scholander, fru Skilondz, Slezak, Anna Stephan, Ludv. Wüllner.

De berømteste dirigentgjester vi har hat i disse aar, er Fiedler, Fried, Hausegger, Nikisch

Borgh. Lang.-Lindvig.

Magnhild Rasmussen.

Angelita Blikstad.

Sigrid Bakke.

og Safonoff. Richard Strauss akkompagnerte til sine egne sange ved to konserter i 1917. Prof. Karl Straube har gjestet os som organist, akkompagnatør og kordirigent.

Av fremragende stryke-ensembler som har gjestet os, kan nævnes: Romerkvintetten, Brysseler-, Budapest-, Bøhmer-, Fitzner-, Klingler-, London-, Petersburg- og Wienerkvartetterne.

To i sjelden grad kjære besøk hadde vi i 1906 og 1914 av de norsk-amerikanske studenters musikkorps fra St. Olaf College, Northfield, under ledelse av den fortrinlige musiker *Melius Christiansen* og av Decorah Luther College Band and Chorus under deres fremragende leder *Carlo Sperati.*

I vore dage er høst- og vintermaanederne den sterkest belagte del av sæsongen, i vaarmaanederne tyndes tallet av konsertgivere i betragtelig grad. Og hvis en kunstner — ogsaa av vore egne — slaar rigtig godt an, forfølger han eller hun gjerne straks sit held og indbyr med det samme til folkekonsert. I sytti- og ottiaarene var taktikken delvis en anden. I Nordisk Musiktidende for mai 1880 læser vi:

«Med vaarens komme pleier ogsaa det musikalske liv at utfolde sig sterkere og blomstre kraftigere at dømme efter konserternes antal, der i maanederne april og mai stadig er meget rikt. De mere aristokratiske og sjeldnere vinterkonserter i Frimurerlogens dyrere festsal avløses da som oftest av saakaldte folkekonserter i Fæstningens gymnastiksal, der har adskillige fordele i akustisk henseende naar publikum ikke er for faatallig, hvilket meget sjelden er tilfældet under de moderate priser. Utbyttet av disse konserter er derfor for vedkommende kunstnere mere end almindelig lønnende, likesom det maa ansees heldig at der herigjennem er aapnet den store masse en billig leilighet til ogsaa at følge med det musikalske livs utvikling.»

Og ut gjennem aarene tales der flere ganger om en «vaarflom av konserter». Da som nu pleide de lyse vaaraftener at lokke folk ut i fri luft, og da tyet de med forkjærlighet ned til de gamle volder over Vippetangen, de frydet sig over den vakre utsigt over fjorden, og i fulde drag aandet de ind den deilige duft av spirende ask, løn, ek og kastanje. Var der saa konsert i «Gymnastikken», strømmet de til i tætte skarer. Og saa var det saa viselig indrettet dernede at en hørte *næsten* like saa godt ute som inde, og utenfor kunde en ogsaa nyde naturen og uforstyrret drive sin lille flirt. Hvad er der igjen av den gamle idyl? Intet, absolut intet. Terrænget dernede oplevde vistnok en straalende efterblomstring i de skjønne pinsedage i 1896 under den syvende store sangerfest. Men nu er Gymnastiksalen forlængst gaat ut av dansen. De vakre, duftende kroner er for en stor del faldt for øksen, og «nyttige» bygninger av træ og mur har reist sig i deres sted. Gamle volder jevnes med jorden og ærværdige murer forsvinder for at gi plads for «høist paakrævede» gategjennembrud. Det praktiske liv i al sin grimme prosa har gjort vandalens gjerning dernede.

Ogsaa konsertlokalerne har skiftet. Ved begyndelsen av denne periode hadde man, foruten det gamle Hotel du Nord, Frimurerlogens store og lille sal, Fæstningens gymnastiksal, den «store festsal» paa Klingenberg og Studentersamfundets festsal. Dertil kommer saa litt senere kirkerne for opførelse av religiøs musik. Den eneste av de nævnte saler som virkelig var et fashionabelt konsertlokale, var den store logesal. Den var festlig og i akustisk henseende udmerket god, ialfald for større musikopførelser, og garderobeforholdene var ikke altfor skandaløse. I Gymnastiksalen var garderobe et ukjendt begrep, folk sat med yttertøiet paa. Der kunde der gives bare billige konserter. Likesaa i Klingenbergsalen, hvor populærkonserter længe holdt fredelig tilhuse sammen med «nisseballer» og andre mere eller mindre merkværdige tilstellinger.

Melius T. Christiansen.

Under de «lokale» forhold ved begyndelsen av dette tidsrum blev det intet mindre end en begivenhet av rang da Brødrene Hals's sal blev indviet den 23. oktober 1880. Dagen nævnes som en av merkepælene i Kristiania musikliv og paa en maate i hele landets. Programmet ved indvielseskonserten var udelukkende norsk og blev utført bare av norske kunstnere. Aftenen indlededes med *Svendsens* 4de rapsodi som var tilegnet *Karl Hals*. Den blev spillet av et orkester paa 40 mand, ledet av komponisten. Til dette fortrinlige lokale flyttet omtrent alt der kan betegnes som intimere musik. Det blev et kolossalt tap for byens konsertliv da lokalet i 1919 gik over til kabaret.

Høsten 1890 flyttet Musikforeningen til et større lokale, Tivoli nybyggede Cirkus; men de akustiske forhold der var av den art at man allerede i 1892 tyet til Eldorado. Heller ikke der holdt man dog ut længer end i to sæsonger; man trak tilbake til de gamle tomter. Imidlertid blev den nye Frimurerloge reist, byen erhvervet den gamle til kommunelokale, og i 1901 maatte konsertgiverne atter ut paa vandring, denne gang til Turnforeningens nye bygning (nu Idrættens hus). Dog heller ikke her kunde man trives. Indflydelsesrike musikinteresserte mænd grep ind og efter 3 aars utlændighet toget man i 1904 atter ind i logen. Og der blev man, skjønt man av akustiske hensyn hadde nogen grund til at være misfornøiet med den rotunde der blev bygget til som bakvæg for tribunen.

Hotel du Nord.

Allerede i mange aar hadde «byens centrum» været paa vandring bort fra strøket Bankpladsen—Logen—Fæstningen. Dette blev endnu mere merkbart da teatret flyttet til Studenterlunden (1899). Populærkonsertene blev fra 1898 efterhaanden overført til Calmeyergatens Missionshus som trods sine akustiske mangler passer fortræffelig paa grund av sin beliggenhet.

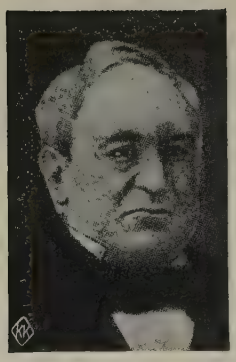
Til universitetets hundredaarsfest (1911) skjenket endel av byens formaaende mænd universitetet en ny festsal (den nye «aula»). Den brukes nu stadig og egner sig udmerket til større opførelser. Den er et enestaaende pragtfuldt lokale, prydet som den nu er med

Edv. Munchs berømte billeder. For intimere musik er salen dog meget ugunstig. I sin nød fandt man paa i 1920 at prøve universitetets gamle festsal til kammermusik, og — mirabile dictu — den for sine daarlige lydforhold berygtede sal viste sig at være meget brukbar for kammermusik. Imidlertid faar man haape at musikinteressen i Kristiania er sterk nok til snart at reise et stort og moderne Musikkens hus. En betydelig sum er allerede avsat, og den økes hvert aar ved bidrag fra kommunen (en del av overskuddet fra kinematograferne).

Tallet av offentlige musikopførelser er i dette tidsrum vokset til en svimlende høide. De konserter som kræver anmeldelse i pressen, oversteg i tiden omkring 1880 neppe et halvt hundrede i antal pr. aar. I mange aar naadde de vel heller ikke op i dette tal. I 1900 var man endda ikke kommet høiere op end til ca. 60. I den tølgende tid vokste tallet noget, og i flere aar bevæget det sig mellem 70 og 80. Dertil maa lægges anmeldelsene av leilighetsvise operaforestillinger.

Da den første lammelse efter verdenskrigens utbrud hadde fortat sig, var det som en lavine av utenlandske konsertgivere løsnet, veltet ind over byen og landet og fik konserternes antal til at stige kolossalt. Allerede i 1914 passerte man hundredtallet. Aarene 1915 og 1916 bragte hvert er økning av omkring et halvt snes, 1917 av noget mere. I 1918 naadde man op i over 180, derav et dusin operaforestillinger. I september 1919 startet Filharmoniske selskap, og tallet for det aar steg til ca. 220; hertil maa da føies vel et snes anmeldelser vedkommende Opera Comique. Men hermed synes ogsaa kulminationen foreløbig at være naadd. Ialfald viser 1920 en nedgang til ca. 190 konsertrecensioner og 30 anmeldelser av operaer og operetter. I 1921 er det første tal igjen gaat litt op, men det andet noget ned, idet Opera Comique forsvandt fra 1. september. To recensioner pr. aften er blit en ganske dagligdags foreteelse i sæsongen, ja selv tre har man maattet klare. Naar man lykkelig har overlevet en slik fleraarig stormflod, virker det ganske rørende at læse hvad beretningerne fra ottierne har at si om antallet. Vaaren 1884 heter det at man ikke paa mange aar har oplevet saa mange konserter som i mai det aar Man blir unegtelig litt forbauset naar man tæller efter og ikke er istand til at finde anmeldt mere end en tylvt konserter og to operaforestillinger i hele maaneden! I april (paaskemaaned) var der 7, tilsammen i de to maaneder altsaa omtrent et snes, eller ikke stort mere end paa fjorten dage nu. I disse aar er hovedstadens indbyggerantal fordoblet, men antallet av konserter henved *fire*doblet! I november 1884 kom de nærmest interesserte fuldstændig i affekt da Musikforeningens konsert maatte flyttes fra 8. til 15. og derved kom i kollision

Brødrene Hals's sal.



Carl Warmuth, sen.

Carl Warmuth, jnr.

Olaf Sørby.

Thor Hals.

med 1. kammermusiksoiré. Publikum synes dog i det hele at ha tat sammenstøtet noksaa gemytlig, skjønt mange av dem hadde abonnement begge steder. Ingen av kritikerne kan sees at ha været paa mere end den ene konsert. En av dem beklager saaledes at han paa grund av soiréen ikke kunde være tilstede i Musikforeningen, og han betror os at «kollisionen bragte nogen splittelse i den musikalske leir; men forhaabentlig er den ønskelige harmoni igjen tilveiebragt». En anden uttaler som sin «sikre overbevisning at saadanne sterke forviklinger inden vort musikliv aldrig vil gjenta sig». Det vilde ikke være greit i vor tid om der skulde bli brand i rosernes leir hver gang der er to større konserter samtidig!

Endnu saa sent som i 1902 kan man dog flere gange finde fremholdt hvor uheldig det er at der gives to konserter samtidig. Sammenstøt lot sig dog i regelen endnu forebygge, fordi der var konsertfrie aftener til raadighet. I «Morgenbladet» for 12. oktober 1902 kan man læse:

«Der vil naturligvis komme en tid da vor by med lethet vil kunne bære baade to og tre konserter paa én aften, og man vil sikkert smile likesaa overbærende over vor tids smaa forhold som vi smiler over forholdene i vore bedsteforældres dage. Men saa langt er utviklingen endnu ikke naadd. Og naar to konserter stilles op paa samme aften, vil den ene av dem nødvendigvis komme til at trække et kort straa.»

Disse profetiske ord er gaat i opfyldelse paa den skjønneste maate, men kanske adskillig raskere end «profeten» selv hadde tænkt sig. I opgangstiden har der i regelen været folk nok ved disse myriader av konserter; men hvor længe musikvennernes portemonnæ kan bære den sterke brandskatning, kan bare fremtiden si os.

En kvantitativt ganske ordinær, men kvalitativt fortrinlig konsertuke fra høsten 1921 ser saadan ut:

Søndag 16. oktober	kl.	12 1/2:	Filharmoniske, generalprøve, Aulaen (Schnéevoigt).
—»—	»	5:	— billig symfonikonsert, Calmeyergaten (Schnéevoigt).
—»—	»	8:	Battistini, 2. konsert, Aulaen.
Mandag 17. oktober	»	8:	Filharmoniske, 4. abonn.konsert, Aulaen (Schnéevoigt).
—»—	»	8:	Sangkonsert (første selvstændige), logen.
Tirsdag 18. oktober	»	8:	Marteau og Stenhammar, Beethovens sonater I, Aulaen.
—»—	»	8:	Debutkonsert (sang), Logen.
—»—	»	8:	Battistini, 3. konsert, Calmeyergaten.
Onsdag 19. oktober	»	4 1/2:	Filharmoniske, skolekonsert, Cirkus (Gustav Lange).
—»—	»	8:	Sigrid Onegin, 1. konsert, Aulaen.
—»—	»	8:	Battistini, 4. konsert, Calmeyergaten.

Oluf By.

Haakon Zapffe.

William Farre.

Karl Johannessen.

Torsdag 20. oktober	kl. 8: Marteau og Stenhammar, II, Aulaen.
—»—	» 8: Erling Krogh, Logen.
Fredag 21. oktober	» 8: Sigrid Onegin, 2. konsert, Aulaen.
—»—	» 8: Debutkonsert (piano), Logen.
Lørdag 22. oktober	» 8: Filharmoniske, populærkonsert, Aulaen (Gustav Lange i Eibenschütz's sygdomsforfald).
—»—	» 8: Debutkonsert (sang), Logen.

Det har sin store betydning for musiklivet at der findes gode indenlandske musikforlag. Byens musikhandlere har fra gammel tid ogsaa drevet forlagsvirksomhet i større eller mindre stil. *Warmuths musikhandel* blev oprettet i 1843 av *Carl Warmuth* sen. (1911—92). I 1861 blev sønnen *Carl W.* jnr. (1844—95) optat i forretningen. I 1903 blev blev *Olaf Sørby* (f. i Kr.a 1867) leder av den.

Brødrene Hals' pianofabrik blev oprettet i 1847 av brødr. Karl Hals (1822—98) og Petter Hals (d. 71). Samtidig med at konsertsalen blev aapnet (80) blev musikbyraaet startet. I 87 overtok firmaet *Petter Haakonsens* musikhandel med konsertbyraa og forlag.

I 1908 blev Warmuths musikhandel og Br. Hals's musikforlag sluttet sammen til *Norsk Musikforlag*, som samtidig overtok hovedrepræsentationen for Norge for *Wilhelm Hansen* og *Nordisk Musikforlag* i Kjøbenhavn.

«Gamle» *Røsholms* musikhandel og lille forlag gik i 93 over til *Haakon Zapffe* (f. 70) som straks utvidet baade musikhandelen og forlagsvirksomheten ganske betydelig.

I 1900 etablerte *Oluf By* sin forretning med musikhandel, forlag og konsertbyraa.

Ogsaa *Ole Olsens* musikhandel har drevet nogen forlagsvirksomhet gjennem aarenes løp.

* * *

Om *Militærmusikken* er der fortalt tidligere.

* * *

Skal billedet av musiklivets utvikling i den sidste generation bli fuldstændig, maa man ogsaa ta med de saakaldte *Guttemusikkorps*. I løpet av et snes aar er de vokset op til en institution som omspænder det hele land, gjør sine turnéer og holder sine landsstevner. Det er musikhandler *William Farre* som er far til den lykkelige idé. Han begyndte «smaat» i Kristiania i 1901. Allerede 17. mai 1902 i barnetoget kunde Møllergatens skole mønstre sit eget korps som freidig spilte «Ja vi elsker». I 1903 fulgte Foss skole efter, i 1904 ogsaa Bolteløkkens, og sin første store opvisning holdt de paa St. Hanshaugen 7. september 1904, hvor tre skoler deltok. Det behøver vel ikke nær-

J. Berg-Hansen.

Olav Sverénus.

Henrik Due.

Inge Ringnes.

mere at paapekes hvilken betydning slike korpser har for ungdommens musikalske opdragelse. Rent utvortes set vilde 17. mai miste et av sine festligste træk hvis de skulde forsvinde disse kjække, stramme musikkorps med sin iltre, eggende rytme.

* * *

Et utal av feider er kjæmpet tilende i dette lange tidsrum, stundom av bitrere natur end strengt tat nødvendig. Men hvorfor dvæle ved dem? Mange av de mænd og kvinder som har drat i leding i disse aar, gaar endda iblandt os lyslevende og vil endnu kunne bryte mangen lanse for en god sak. Kun tiden kan skjenke det historiske perspektiv som maa til, om man skal dømme ret om sak og person. Ethvert samfund i vekst, er vel kjendt med strid; var der ikke kamp, blev der lite av liv og fremgang. La os nøie os med i glæde og taknemlighet at mindes de store løft som er tat i denne epoke, og la os haabe at den tid som kommer, maa bringe lignende fremsteg som dem der er gjort i de svundne halvhundre aar.

Ulrik Mørk.

Universitetets aula med Munchs «Solen».
(Filharmonikerne holder prøve.)

TILLÆG OG RETTELSER TIL NORGES MUSIKHISTORIE

I Bind I, s. 162 l. 9 læs: 1850, s. 171 l. 23 læs: Jørn Nordgard, s. 200, l. 1 — *Kjerulfartiklen* — skal staa: *Arnold* kom til byen 1847. S. 203, l. 13: Fra 1844—

I Bind II, s. 14: *Tellefsen* døde 6. oktober 1874.

S. 81, l. 4 f. n. — *Mandssangen* —: O. A. Grøndahl (1888—1902), Sigurd Lie (1902—04), Iver Holter (1905—18), Karl Nissen (1919—20). S. 83, l. 5 f. n.: 5. mars 1919.

S. 78, l. 6 og s. 88, under billedet: Guldbergs akademiske kor.

S. 91: En fremtrædende rolle blandt norsk-amerikanske sangledere spiller professor i musik ved Luther theological seminary i St. Paul, *John Dahle* (f. i Valdres 1853), stifter av en række kor og hoveddirigent ved flere sangerfester, produktiv forfatter og utgiver av sangsamlinger.

S. 98, l. 1 — *Norges kirkeorgler* —: hadde man tremulanter.

S. 100, l. 10: hvad der ved det flate tak. L. 23: atter faa nyde den gamle ulikesvævende indstemning.

S. 102, l. 8: 1914.

S. 138, l. 9 f. n. — *Thorvald Lammers* —: ypperlig bearbeidet for.

S. 140, l. 3: Det skal i januar 1922 opføres.

Verket blev opført ved en stemningsfuld festkonsert 21. januar 1922 av Cæciliaforeningen, Studentersangforeningen, Guldbergs akademiske kor, et barnekor, filharmoniske orkester og en række solister, under ledelse av Leif Halvorsen. 8. februar døde Thorvald Lammers.

S. 164, l. 4 f. n. — *Musikforeningen* —: vil blive føiet tre nye Koncerter for Orkestermusik.

S. 167, l. 8 f. n.: alene sidste konsert, mars 1877.

S. 172, l. 13: Korverkerne „Schicksalslied" og „Nänie" L. 17: „Valkyrjen", deriblandt hele 1. akt.

S. 173, l. 5: der skulde bygges særindganger.

S. 174, l. 10: Jul. Nicolaysen, ingeniør H. E. Heyerdahl o. s. v.

S. 175, l. 16 *(Karl Nissen):* smertefuldt sykeleie i 1920 gik bort.

S. 178, l. 20 *(Anders Heyerdahl):* født 1832.

S. 185, l. 2 f. n. *(Per Winge):* Han har skrevet ca. 60 romancer og sange.

S. 201: Tiltalende kompositioner i fordringsløs stil tildels av salonmæssig art er *Mathilde Berendsen-Nathans* talrike og ofte som undervisningsmusik benyttede kompositioner, *Anna Lindemans, Therese Klings* og *Birgit Lunds* mange pianostykker, som alle er meget yndede.

S. 207, l. 18 f. n. *(Bergen):* Iver Holter var vinteren 1884—85 i utlandet. Høsten 1885 tiltraadte han igjen. Johan Halvorsen var konsertmester. L. 18 utgaar altsaa.

S. 208, l. 11 f. n.: Amalie Gmür-Harloff. L. 10 f. n.: Ernestine Losting.

S. 211: Under Bergensartiklen samt i indholdsfortegnelsen skal staa: *Andreas Paulson.* Forfatteren er den kjendte medarbeider i „Arbeidet"; han har bl. a. skrevet en udmerket oversigt over Bergens musikliv i „Bergen 1814—1914".

S. 215, l. 4 *(Trondhjem):* stadsmusikant Ole Jacob Grundt. L. 7: Ifølge den bekjendte personalhistoriker Chr. Thaulows papirer, som av grosserer Chr. Thaulow er forfatteren velvillig overlatt til gjennemsyn, stiftedes i 1786 o. s. v. L. 9: justitiarius Bangs —

S. 218, l. 12 f. n.: O. A. Røstad foretok med studentersangforeningen en Nordlandsturné sommeren 1921.

S. 218, l. 8 f. n.: Trondhjems musikskole (leder *Oskar Skaug*) stiftedes 1911; den har i bidrag kr. 2000 av staten og kr. 5000 av kommunen. Blandt lærerne kan nævnes den dygtige pianist *Carl Finberg.* Høit fortjent som pianolærer var ogsaa *Johannes Sandberg,* som virket i Trondhjem i hele 50 aar.

Andre kunstnere av betydning for byens musikliv: Avdøde organist *Brønner,* fortjent ved sine koropførelser, kapelmestrene *Albert Dahl* og *Emil Kortoe,* sangerinderne *K. Sylow-Hansen, E. Singer-Hofseth, R. Horneman Øfsti* og *Kjellrun Kuløy.* Trondhjems musiklærerforening (formand Kr. Lindeman) tæller 70 medlemmer.

S. 219 *(Stavanger):* Musikforeningen lededes fra 1883 av *Gerhard Tonning.* (Bl. a. Mozarts Requiem nr. 1. 3. 7). Av betydning for Stavanger musikliv var sangerinden fru konsul *Rosenkildes* konserter og konsul *Fredrik Hansens* arbeide for orkesterforeningen. Det var under *Per Reidarsons* ledelse at orkesterforeningen tok skridtet til at danne det nuværende byorkester.

S. 224, l. 20 *(Kristiansand):* En udmerket militærmusiker var ogsaa *Georg Andersen.*

S. 226, l. 18 f. n. *(Hamar):* Einar Schøyen, født 1882, elev av Soelberg, Bøhn, Leipzigerkonservatoriet, udmerket violinist, dygtig orgelspiller og dirigent.

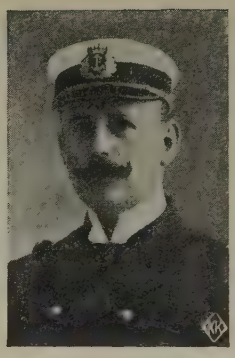
S. 227, l. 15 f. n. *(Slutning):* opførte med Kristiansunds symfoniorkester oktober 1921 bl. a. Beethovens Egmont-ouverture, Joh. Svendsens rapsodi nr. 2 og Haarklous „St. Olavs-legende"

S. 227, l. 12 f. n. (Moss): Frk. Holsts koropførelser 1897—1906 (bl. a. Griegs operafragment Olav Trygvason: Gades Korsfarerne; Schumanns Rose Pilgerfahrt, Requiem für Mignon.)

S. 227, l. 9 f. n. (efter Th. Thorne): *Olaf Anderssen.*

John Dahle.

Mimi Hviid.



G. Hegnander.

Mathilde Berendsen-Nathan.

S. 227, l. 8 f. n.: Fra 1919 har *Drammen* hat et byorkester, som under ledelse av *Oscar Gustavson* har git 5—6 symfonikonserter om aaret. Orkestret har kr. 10 000 aarlig av kommunen, det bestaar av ca. 30 mand (fagmusikere og amatører). I *Hortens* musikliv spiller marinemusikken en stor rolle. Korpset er paa 34 mand og foredrager saavel militærmusik som orkestermusik. Dirigenten, *G. Hegnander* (født 1875, musikdirigenteksamen 1910, elev av fru Nissen, Ole Olsen, Chr. Cappelen, Sterns konservatorium i Berlin, organist ved garnisonskirken, leder av Hortens sangforening og Marinens musikskole) foretok i anledning korpsets 100-aarsjubilæum 1920 en tourné med orkestret. Stor betydning har dets medvirkning hat for fremførelse av store korverker (med Hortens mandskor: Ellings „Kong Inge og Gregorius Dagssøn", Borgs Jubilæumskantate; med Moss korforening: Händels „Messias").

S. 229, l. 5 — *Norsk korsang II —:* I 1897 kom saa Holters kor til. L. 14. I disse har lærerstandens kor (stiftet 1904) deltat.

S. 243, — *Operaen i Norge —: Rolf Hammer* deltok en tid ivrig og fortjenstfuldt i forskjellige operaforetagender paa Tivoli og paa Centralteatret. Reiste for en snes aar siden til Amerika, hvor han siden har bodd.

S. 245 ff. læs: *Agnes Hanson, Astrid Lous, Bjørn Talén.*

S. 251 ff. — *Yngre komponister.* —

Vi anfører her yderligere endel data og fortegnelse over hovedverker.

Alnæs, Eyvind, organist i Drammen 1895—1907, ved Uranienborg kirke 1907—16, ved Vor Frelsers kirke fra 1916, dirigent for Handelsstandens orkester fra 1916.

Kompositioner: Symf. C-moll (1898), variations symphoniques (1899), klaverkonsert D-dur (1913).

Bache, Isac, (født 1877) bl. a.: Sonate für Violine und Klavier, Konzert-Etude für Klavier.

Backer-Lunde, Johan, (født 6. juli 1874), har foretat konsertreiser i England, Tyskland, Danmark og Sverige.

En række pianokompositioner, deriblandt 14 konsertetuder (op. 43—45). Violinsonate (op. 15), violinsuiter (op. 14, 16). Av hans sange kan videre nævnes: „Tyske sange" (op. 34, 36), „Engelske sange" (op. 38, 42), de „Norske sange" (op. 6, 9, 11, 25, 27, 30, 31, 47, 48), ballade (op. 32). Saavel sange som orkesterverker er opført av norske og utenlandske kunstnere i London, Paris og Berlin.

Brustad, Bjarne, (født 1895), elev av Lange, Telmanyi og C. Flesch (Berlin), debuterte som violinist 1914. Romancer, stykker for violin, piano og orkester.

Haaland, Ingebret (født 1878), organist ved Akershus slotskirke, dirigent for Kristiania Janitscharkorps. For bl. kor: To motetter.

Hall, Pauline (født 1890), sange, klaverstykker, sats av orkestersuite paa de unges konsert 1920,

Halvorsen, Leif, (født 1887). Elev av Bøhn, Lange, professor L Auer. Konsertreiser rundt hele Norge med Nils Larsen og med fru Haldis Halvorsen. Orkesterkonsert i Kjøbenhavn.

Sange. Klaverstykker. Orkestermusik til filmen: „Markens Grøde".

Heber, Judith (1880—1919), „Fire sange", Romance for violin og piano.

Hegge, Odd Grüner: Sonate for violin og piano, Suite for klaver, „Smaa klaverstykker av dagboken".

Hjellemo, Ole, (født 1873), lærer ved musikkonservatoriet, Kristiania. Stykjunker i fæstningsartilleriet. Kompositioner for orkester: Symfoni Es dur, „Springleik", „Sagn", „Suite"; for militærmusik: Rapsodi over Gudbrandsdalske motiver.

Jensen, Ludvig Irgens (født 1894). Talrike sange til tekster av Arnulf Øverland m. fl.

Kristoffersen, Frithjof (født 1894).

Menuet. Tre pianostykker, Gavotte, Danse burlesque, pianosonate, orkesterstykker.

Gudrun-Sophie Schiøtz.

Judith Heber.

C. Adolf Berg.

Johs. Hanssen.

Larsen, Nils (1888), elev av Martin Knutzen, da Motta, R. Ganz. Sange og klaverstykker samt bearbeidelse av Christoph Graupner (1718).

Monrad Johansen, David (født 8. november 1888), Violinsonate; mandskoret „Draumkvæde", „Syv Sange" (tekster fra gammel norsk folkedigtning).

Rachlew, Anders (født 1882, Drammen), Violinsonate, sange, klaverstykker.

Reidarson, Per, elev av Sigurd Lie, Gudbrand Bøhn, Elling, Gedalge (Paris).

Kompositioner for mandskor, solo og orkester: „Havet" (opført 1904), „Haakon den godes død" (prisbelønnet av Amundus Schibsteds fond, opført 1906 og 1916). Kantate til Bergensutstillingen 1910. „Nordisk ouverture" og „Norsk rapsodi" for orkester. Syngespillet „Sommereventyr". Sange til tekster av Drachmann og Hamsun. Kritiker i „Tidens Tegn" 1913—17.

Torjussen er musikanmelder i „Verdens Gang" fra 1913.

Ulvestad, Marius Moaritz (1890), elev av Kristiania Musikkonservatorium, studiereiser i Tyskland, Frankrig og Italien. Har skrevet 52 romancer og ballader (f. eks. Yachten, Kvite fuglar, Gjenta vart mi), 2 Pianosuiter, 2 violinsuiter, 2 orkestersuiter, en kantate til Kragerøs 250-aarsjubilæum. Mandskor for solo og orkester — 110 sange for bl. kor og mandskor til Sven Morens Ungdomssangbok. Gav 1919 konsert med utelukkende egne kompositioner. — Kritiker i „Arbeider-Politikken" 1921, i „Morgenposten" fra 1922.

S. 263, l. 1 f. — *Musikpædagoger og musikskribenter.*

Norske musiklæreres landsforbund, hvor hun (fru *Moestue*) var formand til 1918.

En anset pianolærer var *Christian Johnson* (1861—1915), som i 8 aar hadde sin egen musikskole. Blandt sangpædagoger bør yderligere nævnes *Helga Heiberg.*

S. 263, l. 7 f. n.: Fra januar 1922 har „Musikbladet" sluttet sig sammen med „Sangerposten" *(redaktør Oscar D. Danielsen)* under titel „Musikbladet og Sangerposten".

Fra januar 1922 utkommer et nyt tidsskrift „Norges landssangerforbund" — redaktør *Krisfian Bjørnstad.*

Erik Eggen utgav 1910—1918 „Norsk Toneblad" med notebilag — deriblandt „Draumkvædet" i oratoriumform.

S. 265, l. 15 f. n.: læs *Arne van Erpekum Sem. Anna Lindhjem* har utgit „Norges orgler og organister til 1914", *Elisabeth Kaurin* „Kortfattet musikhistorie".

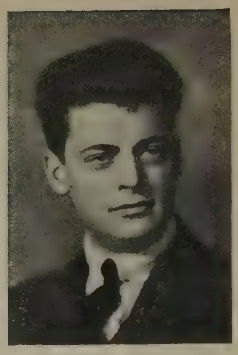
S. 271, l. 9 ff. — *Musikliv i Kristiania* —: Navnlig fortjener *Haarklou* anerkjendelse for den seige utholdenhet hvormed han søkte at gjøre de store musikformer forstaat blandt de brede lag. Han vaaget sig bl. a. i kast med verker som Eroica og C-moll symfonien og introducerte Beethovens Coriolan-ouverture, Saint-Säens' „Herkules' ungdom" m. fl.

S. 273. Den første musikersammenslutning i Norge er *Kristiania Musikerforening,* stiftet av *E. Solberg* 1889. I 1911 stiftedes paa Kristiania-foreningens initiativ *Norsk Musikerforbund,* (Kristiania Musikerforening samt Trondhjems og Bergens musikere. Senere: Stavanger, Kristiansand og Drammen) — Norsk Musikerforbund har været av stor betydning for musikernes økonomi og sociale stilling, men organisationen medførte ogsaa skjærpede krav til den kunstneriske dygtighet. Naar hertil kommer de aarlige konserter som i de tre største byer har fundet sted fra 1912 og med kjæmpeorkestre paa indtil 125 mand, er det klart at organisationen har været en spore for norsk musikliv. Medlemsantallet er siden 1911 fordoblet. Forbundets energiske formand er fra 1916 *C. Adolf Berg* (f. 1877). Han fik det opdrag at arbeide for oprettelsen av et byorkester, en plan der blev realisert ved Filharmoniske Selskaps stiftelse, hvorom før er talt. Viceformanden er *Johs. Hanssen* (f. 1874), som den hele tid har staat Berg trolig bi i alt arbeide med byorkestret og med forbundsanliggender i det hele.

Per Bolstad.

Chr. Aug. Gløersen.

Andreas Haarklou.



Finn Grüner Hegge.

S. 278. Av førstegangsfremførelser maa ogsaa merkes: *Trygve Torjussen*: to pianostykker, Mary Barratt november 1910. *Inger Bang Lund*: Kompositionsaften oktober 1911; *Fridtjof Kristoffersen*: menuet, Backer-Grøndahl januar 1913; *Reidar Brøgger*: pianostykker, Brandt Rantzau april 1918; *Andreas Haarklou*: romanser, Agnes Wollebæk november 1918; *Hans Hansen*: Konsertouverture for orkester, Nationalteatret jan. 1918; *Harald Sæverud*: G-moll-symfoni, I, de unge norske komponisters konsert mars 1920; *Carsten Carlsen*: H-moll-symfoni, I, april 1921; *Oscar Severud-Morcman:* Euripides, symf. ouverture, likesaa; *Johan Ludvig Mowinckel*: gruppebilleder f. orkester, filharmoniske konsert 5. desember 1921 under komponistens ledelse. *Frk. Storms* dygtige og intelligente spil har man ikke paa længe hørt i konsertsalen. *Sylou Kreutz* har oparbeidet sig en smuk position som fin musiker og egte klaverkunstner.

S. 280, l. 9. *Astrid Johannessen Onarheim* (født 1870) pianistinde, elev av fru Grøndahl, Winter-Hjelm, Dresdener konservatoriet. Debut Bergen 1889, orkesterkonsert Kristiania mars 1897. Talrike konsertreiser i Sverige og Danmark. Ogsaa en søkt lærerinde, som blandt sine elever tæller bl. a. Fr. Backer-Grøndahl, Judith Heber, professor Henrik Gjerdrum.

S. 281. Pianist *Andreas Haarklou* (født 1896), debut 1917. Sange. *Christian August Gløersen* (f. 1892, d. 2. jan. 1922) pianist og pædagog. Den begavede musiker hadde endnu ikke deltat meget i norsk konsertliv, han konserterte to ganger 1918 sammen med den svenske violinist Gerhard Lundqvist, men som pædagog hadde han allerede et navn, og hans fine gjennemmusikalske personlighet efterlater et savn i norsk musikliv. Han døde i Berlin netop den dag han skulde ha konsert dernede.

Violinisten *Per Bolstad* (født 1899, elev av Killengreen, Haaland, Marsick) hadde en opsigtvækkende debut 1918. Violinisten *Finn Grüner Hegge* (født 1885) debuterte 1917.

S. 282. *Borghild Langaard Lindvig* (født 1883) debuterte ved Griegs konsert mars 1906. Ved siden av sin fremragende medvirkning ved operafremførelser i 10-aaret 1907-16 har hun i samme tidsrum git mangfoldige sterkt besøkte konserter, som har indbragt hende den største anerkjendelse.

Gudrun-Sophie Schiøtz debuterte som sangerinde 1909, har git mange konserter og stadig hat norske romancer paa programmet.

Agnes Wollebæk (født 1879) debuterte 1903 som Grethe i „Hans og Grethe", har git talrike romancekonserter.

Karl Aagaard Østvig (født i Kristiania 1889) debuterte 1915. Som operasanger knyttet til Stuttgart og Wien. Hans dramatiske talent er sterkt anerkjendt. Han har ogsaa git talrike udmerkede romance-konserter i sin fødeby.

Ogsaa *Bjørn Talén* (født i Kristiania 1890, debut 1914) har ved siden av sit virke paa scenen git romancekonserter. Har optraadt baade i Sverige og Danmark. I 1921 blev han ansat som ledende tenor ved Berliner operaen.

S. 283, l. 5 f. skal lyde: To kjære besøk hadde vi i 1906 og 1913 av de norsk-amerikanske studenters musikkorps fra St. Olaf College, Northfield (06) og av det norsk-amerikanske studenterkor fra samme College (13), begge under ledelse av *F. Melius Christiansen.* Like velkomment var det besøk vi i 1914 fik av Decorah Luther College Band and Chorus under *Carlo Sperati.*

S. 284. Under billedet: F. Melius Christiansen.

S. 287. Under sidste billede: Violinisten Karl Johannessen.

(Se forøvrig „Tilføielser og rettelser", s. 289, som ikke i sin helhet er kommet med i alle eksemplarer, hvorfor endel er gjentat her).

Kølbelske, Kr.a

Ibsen, L. M. 116, **117** ff., a 157
Ingstad a 157
Ingusland, Ø. 141
Irgens. M. 282
Islandsmoen a 227
Istad, L. 160

Jacobsson, Ph. a 216
Jansen, H. a 103
Jebe, H. a 200
Jehnigen a 237, 240
Jelstrup, Chr. a 215
Jensen musikl. a 223
— Cl. a 102
— I. a 257
— Wiers a 244
Jensestogo, U. 168
Jenssen, E. a 217
— H. a 217
— Hildur a 217
Jespersen, N. 27 ff.
Jessen, E. a 203
Johannessen, K. a 172, 207, 209, 269
Johansen, Alfr. a 221
— K. a 250
— Monrad a 257, 278
Johanson a 171
Johnsen, J. a 76
— Rosenkranz a 134
Johnson, J. S. a 92
Jonsrud, Marit 100
Jonsson T. 141
Jordan, Sv. a 210, 255, 278
Josephson a 242, 250
Juel, J. 52
Juell, kapt. a 223
Jæger, H. a 5
Jæger, J. a 90, **91**
Jørgensen, J. a 226
Jørnson, H. 158

Kaas 59
Kallum, C. a 80, 83
Kant, S. 44
Karl XV a 115
— fant 162
Karre jmfr. 49
Karper, A. a 219, 221
Kaurin, Ottilia a 281
Kervel, mdm. van a 224
Killengreen, C. a 174
Kingo, 29 ff.
Kirchhof 52
Kirkgaard, Th. a 68
Kiær, Franz a 281
Kjarranlid, H. 151
Kjeldsen, O. a 80
Kjerulf, fogd a 79
— H. 69, 129, 134, 177, 178, 188, **193—224**, a 1, 2, 13, 14, 24, 81, 121, 144, ff. 157, 158, 228, 231, 277
Kjerulf, Hj. **197**, 202
— Th. 213, a 11
Klark, L. 94, 95
Klaveness, A. F. a 272
Klausen, H. a 244
Kleiven, O. 155
Klem, G. a 79
Klingenberg, politim. a 215
— Alf 270
— Gyda a 242
Klinger, M. a 133,
Kloed, W. a 169, 172, a 242, **244**, 266
Klüwer 112
Knapen, T. 147
Knudsen, Emil a 226 f.
— H. 30, 31
— J. a 104
— M. a 225
Knudtzon H. a 215
— N. A. a 215
Knut den mægtige 90, 267
Knutsen, Dagny a 175, 278 f.
Knutzen, M. a 172, 231 f. 267
Kobberstad, kapt. a 224
— Nora a 289
Koch, søstr. a 131
Kongsvold J. 112
Kolberg, Hugo a 238
Koldernp, Amunda a 166, 225, 234, 268
Kolsrud, O. 32, 148, a 100
Konradson G. 80
Koppang, O. a 78, 81, 261
Krage, H. a 76
Kreibohm a 76
Kreutz, E. Sylou a 263, 265, 280
Kribel, Anna a 270
Kristian. Felar 139
Kroepelin, P. 42
Kristiansson, P. 140
Kristoffersen, Fr. a 281
Krogh, general v. a 215
— E. a 248, 275, 282
— W. a 76
Krohn, fru Monrad a 244
Krok, L. 162
Kroken, P. 162
Kroepelin, P. 42
Krøppelih P. a 202
Krøyer 160, a 52
Kvam, a 227
Kvammen (Kjos) 140

Laborde 108, 110, 169
Lammers, Mally **138**, 149, 167, 172, 261
Lammers, Th. a 64, 81, 131, **136—142**, 172, 176, 228, 242, 243, 266, 270
Langaard, B. a 245, 247
— Fr. a 174
— Thea a 261
Landrog, orgelbygger a 101
Landetad 77, 113, 193
Langaard-Lindvig, B. a 245, 282 f.
Lange, dr. a 219
Lange, G. a 172, 238, 260, 263, 278
Langebakke, K 155
Langedrog, Ø. 142, 14T
Larsen, Andr. a 257, 269
Laurentius paa Holar 8, 17, 23
Larsen, G. a 76
— K. a 76
— J. A. a 72
— N. a 174, 175, 257, 278, 280
— B. 161
Larssen, Barbara a 261, 268
Lasso 34
Lasson, Betzy 196
— Bokken a 269
— Bredo, a 68, 263
— Per a **68**, 188
— Chr. a 188
— N. 53, 59
— Niels 196
— Niels, a **76**, 81, 157, 159
— O. 127
— Per, a **188—189**
Lehmann, E. a 263
Leirlid O. 158
Lemme, D, a 101
Lemming, C. F. **125** ff.
Leuch 48, 68
Levet, Sara a 115
Levi, H. a 190
Levy, H. a 206
Lie, Ida 217, 218
Lie, Sigurd a 91, 153, **197—199**, 209, 277
Liebich, I. Lærum a **254**, 255, 278
Lind, J. 218
Lien, Ø. 161
Lindal, A. 138, 139
Lindorf 217
Lindeman (Trhj. 1786) a 215
— F. C. 129, 186, a 218
— J. A. 218
— Just 210, **a** 157, 218, 224
— Kr. a 218, 270
L 29, 30, 31, 77, 78, 84, 86, 107, 113, 114, 115, 134, 141, 157, **185—192**, 193 194, 210 ff, **a** 2, 138, 151, 145, 147, 157 ff., 176, 194, 218
Lindeman, O. A 55, 113, 186, 211, a 7, 102, 217
Lindeman, P. 185, 263, 271
Lindhjem, A. a 102
Lindholm, Fr. a 123, 261
Lintho, C. L a 68
Liszt, F. 188 a 7, 46, 114 a 128
Litlere, T. 171
Loft, lektor a 215
Lofthus 64, 141
Lofthus, L. 149
Lolli, A. 52
Lom, Jakup 141, **161** ff.
Lorck, C. A. a 215
Lorentzen O. 48
Losting, fru E. a 205, 206
Lous, Astrid a 247
Lovisa Ulrika 51
Lühmann, Fr. v. a 219
Lund, A. M a 72
Lund, Bj. a 210
Lund, E. og K. 171
Lund, Signe a 254, 278
Lund, Troels 37
Lund, Unni a 281
Lunde, Inga a 211
— J. Backer a 173, 251, **253 - 54**, 277, 282
Lundekvam, G. 171
Lundi K. a 116
Lundholm a 203
Lundtveit, A. 171
Luraas, K. 141 ff.
Lysholm, Bj. a 217
— Nic. a 215
— Rob. M. a 215
Løndalen, S. 171
Lønseth, M. a 101
Løvaas, J. a 244
Løvdal, Daniel a 281
Løvstad, Th. 128, a 240

Macody Lund 12
Maczewski, A. a 210
Madsen, Jacobine a 210
Magagnoli 47
Magelssen, Ida Basilier a 149, 244, 261, 266
Magnus Orknøyjarl 6
— G. Washington a 207, 220, 251
Malice-Knut 138, 139
Manheim, H. 171
Margareta av Skotland 85
Meaas, S. 147
Melid, L. 162
Melling, E. a 255, 278
Messelt a 226
Meyer, Agnes a 272
— H. stadsm. 41, 42, 44 ff., 95, 96
— H. sanger, 66
— Henrik a 123, 261
— H. (Bergen) a 203, 204
— Thv. a 272
Mjøen, Reidar a 265, 279
Moe, Carl 219, 221
Moe, Ivar a 221
— Jørgen 86, 187, 193, 194,
— Olav 154, 155, 168, 170
— Marie a 262
— Olufine a 160, 172, 242, 266
Moestue, Marie a 262 f.
Moltke, L. v. a 2 0
Monrad, Cally a 173, 247, **248**, 257, 281
— M. J. 189, a 24, 157, 159
— O. P. a 227
Monsen 48
Morgenstierne, B. H. von M. av 62
— fru a 269
Mossafinn, O. 149, 150, **163** ff.
Mowinckel, J. L. a 257
Müller, Amalie a 280
— Caroline a 269
— Fr. a 209
— H. a 97, 101
— Rikke, a 263
Munch 216
— P. A. 12
Munthe-Kaas, E. a 174, 277, 281
Myllargutten 136, **143** ff,
Myrvold, E. C. a 72, 81
Mæland, H. 171
Møinichen, C. a 215
— P. N. a 215
— T. H. a 215
Møller, Lalla a 282
Mørch, consul, a 224
Mørk, Ulrik a 265

Nagel, I. 130
— Nagel, R. a 172
Nannestad, Fr. a 206
Nansen, Eva a 268 f.
Nansen, Liv a 175
Napper, Olav 148, **149**
Nathan, Th. a 170, 267
Neidhardt a **212**
Nergaard, J. 171
Neset, N. G. 151, 52
Neumark, Ign. a 175, 272
Neupert, Edm. a **20—28**, 164, 165, 185, 270
— H. a 20, 104
Nickelsen, A. a 242
Nicolaysen, J. a 159, 174
Nielsen, Aug. a 101
— C. 59
— E. a 68, 81
— Hans a 123, 160, 162, 171 237, 240
Nilson, general 66
Nilsson, D. 93
Nissen, Erika 217, a 6, 116, 127, 165, 169, 225, 230, 238
— K. a 81, 174, **175**, 181, 229, 279 f.
Norby, O. a 81
Norbye, N. a 76
Nordraak, R. 219, 221, a 29 ff., 231, 277
«Noreg», orgel a 101
Nyerup 110, 111
Næss, orgelb. a 101
Odington 22
Okshovd, O. 171
St. Olav 12, 14, 16, 18, **19**, 85
Olsen, Carl a 226
— K. Hals a 105
— O., musikh. a 106, 240, 287
— Ole a 82, 151—153, 167, 168, 192, 194, 216, 241, 245, 273, 277

Olsen & Jørgensen, orgelb. a 100, 101.
Onsager, Nils a 273
Omberg, rektor, a 223
Ose, Ureng 171
Oselio, Gina a 242, 244, 234 f. 247, 268
Palladius 26
Paulsen, kammerm. a 215
— A. a 89, 91, 170
— H. 58, 182
— J. a 115
Paulus, O. a 89, 220
Pedersen, Geble, 34, 38
— Chr., a 80, 83
Peter, trompeter, 39
Petersen, kaptein, a 223
— J. a 203
— K. a 226
— Worm, a 76
Pettersen, Ingeborg a 268
Platou, fru, a 227
Prætorius 34
Quamme, A. a 90, 92
Rabe, C. a 205
— Hj. a 207
— J, a 258
Rachlew, A. a 174, 278
Ragnvald, Orknøyjarl 11
Rantzau, Brandt, a 174, 274, 280
Rasmussen, Magnh. a 282
— R. a 210, 273
Ree, A. 171
Reidarson, P. a 220, **246** 257, 278
Reinhardt, konsul, e 224
Reinsnos, A. 149
Reisæter, N. 149
Reiss, G. 13, 14, 22, ff., 85, a 264
Reissiger, F. A. 113, 202, 208, a 18, **86, 87,** 158, 210, a 240
Reitan, A. & J. a 176
Rekve, N. O. 143, 144, 149
Riefling, A. a 172
Riisnæs, pianofabr. a 104
Rikinne, pr st, 11, 12
Ringnæs I. R. a 281
— J. 163
— O. 163
Rode, H. a 81, 173, 245, **247,** 269
Roede, Nils a 174
— H. Nobel, a 273
Roeske Lund, fru, a 266
Rogde, N. 171
Roggert, N. a 215
Rojahn, Aug. a 224
— Grethe a 224
— Ferd. 43, a 102, 154, 198, 222, 227, 264
— Ingarth, a 227
Rokne, I, 149, 150
Romberg, B. 130
Rosenlid, J. 171
Rostin, V. a 217
Roverud, L. 44, 49, 66, 67, **128, 129,** 199, a 157
Russ, A. a 80, 81, **200,** 263, 278
Rude, K. M. 136
Ryssdal, O. a 211, 214
Rytterager, J. 217. 267
Ræder, A. a 164, **174,** 239
Rønnau 111
Rønne, jmfr. a 224
Røsholm, a 287
Røstad, sanginstr. a 218
— violinm. a 106
Sagafossen 145
Sagahaugen, J. 154
Sagen, L. 119
Saltnessand, E. a 218
Sandal, M. a 269
Sandberg, G. 217, a 162
Sande, O. 176
Sang, J. 52
Sandsdalen, L. 157
Sandvik, Dagny a 226
— I. a 226, 250, 257, 280, 281
— O. M. 163, a 170, 177, 178, 265
— P. a 86, 225 ff., 261
— Rasm. a 227
— Ragna a 226
Sandvold, Arild a 281
Sande, Aug. L. a 68, 79
Sars, Eva a 171, 267
Saxild, O. a 222
Scalabrini 65
Scharffenberg, A. a 173, 281
— toldkass. a 221
Schart a 204
Schedewy a 204
Schenstrøm, W. a. 261
Schibsted, A. a **85**
Schirmer, H. a 131, 149, 171, 172, 268
Schiøler, A. a 209
Schjøtt, I. a 86, 172, 206, 210 226
Schiøtt, Th. a 159
Schmettau, von 47, 48
Schmidt 54
Schnéevoigt, G. a 175, 271 f.
Schreiber a **214,** 215
Schou, O. a 186
Schult, toldkass. a 215
Schuster, A. a 238
— V. a 209
Schwencke, C. 130, 131
Schöne, brødr. a 103
Schøning, C. a 207
Schønning (f. Müller) a 169
Schøtt a 126
Schiøtz, Gudr. Soph. a 282
Schjelderup, Dagny a 210, 282
— Elsa a 282
— Gerh. a 43, **189—192,** 241, 245, 246, 277
— H. a 6
— Hanka a 189, 206, 270
— Lei. a 49
— Mon a 251, **253** f., 278
Schøyen, Einar a 226
Seeberg 113
Selland, E. 159
Selmer, J. a 31, 107, **125—136, 169,** 194
Sem, A. v. Erpecum a 175, **248,** 265, 282
Siewers, V. H. a 264
Sigismund a 172
Simonsen, violinist a 224
Sinding, Chr. 135, 163, 174, **179—185,** 241, 245, 277
Sinding-Larsen H. a 229
Skaar, O. 161
Skappel, Jenny a 263
Skar, J. 76
Skarseth, D. a 245
Skjellerud, G. 155
Skougaard, Sev. a 268
Skramstad, H. **130,** 131
Skutle, H. 159
Skytte, Mads 37
Slaastugun, A. 161
Slettmo, H. 161
Smedalkarane, 157
Smedland, A. 151
— H. 171
Smidt, jmfr. 131
Smith, V. a 68
Smitt, L. 153
Sohlberg, Th. a 175, **246**
Solberg, E. a 171, 238 f., 262
Solheim, K. 211
Sommerschild, P. a 215
Sommerfelt, W. a 251, 278
Soterud, O. 143
Sotøyen, S. 171
Spangenberg, J. 34
Spelemanns-Vangen 161
Sperati, Carlo a 283
Sperati (Jordan) Lully a 210
— P. 217, a 72, 81, 240, 246
Stang, A. a 72
Steen 54
— H. a 245
Steenberg, P. a 257, 258
Steenblock, C. 84
Steintjørndalen, E. 137
Stella, della 47
Stenberg, O. a 80, 83
Stephensen, M. 80
Stockfleth, T. 110
Storm, E. 77, 108, 109
— G. 14
— J. Fr. a 223
— Kathinka a 175, **248,** 282
— Nanne, a 263, 282
Strand, K. 155, 156
— N. 161
— O. 154
Struve, K. a 217, 226, 247, **249,** 277, 282
Strømberg a 248
Strømsing, P. 151
Stuart, Mm. 49, 50
Stub, P. a 222
Styhr, Maghild a 279
Støylen, B. a 177
Støa, J. 162
Sundt. Fr. a 209, 211
Surteberg. V. 155, 170
Sundvall & Brantzæg a 103
Svane, A. a 222
Svendsen, fagotist a 171
— Joh. 188, a 31, 45, 48, **107—120,** 125, 126, 135, 154, 162, **163, 164,** 165, **169,** 185, 194, 240, 277
— M. a 217, 250
Svensen, K. a 219
— Sev. M. a 227, 238
Sverénus, O. a 282
Syndnæs a 255
Sæhlie, Ingeborg a 225
Sømme, J. M. a 175, 281
Søraas a **206,** 210, 261
Sæthre, S. J. a 221
Sæverud, H a 258
— Morchmann a 258
Taasen, kjøbm. a 223
Talén, Bj. a 247, 282
Teilmann, Ch. a 199
Tellefsen, C. a 72
— Olga, a 263
— T. 134, a 2, 6—14, 20, 231
Tesaker, a 80, 83
Thaulow, raadst.skr. 223
— Chr. a 210, 28
— F. a 133
Thomissøn, 28, 30, 31
Thomle, C. N. a 103
Thomsen, a 89
— Borgh a 249
— H. a 79, 81
Thoresen a 162
— J. a 104
Thorkildsen, John a 226
Thorsteinson, B. 80
Thorstensen, Even 30
Thorvaldsen, Chr. a **76,** 81
Thrane, D. 55, 59, 60
— J. 55, 59, 60, 66, a 157, 241
— P. 54, 55, 60, 64, 66, 123, a 157
Thrane, W., 55, 60, 62, 66, 118, **122** ff., **130** f., 183, a 1, 157, **241**
Thøstie, 131 ff.
Tischendorff, G. a 89, 90, **211**
Tjoflot, N. 171
Tobiesen, kapt. a 223, 224
Torjussen, Tr. a **255** ff., 257
Tronitz, Jo, a 281
Udbye, M. A. 134, a **1—5, 210,** 217
Ulvestad, M. a 257, 278
Ursin, D. 217
— Fr. a 236, 260, 263, 267
— M. a 162, 165, 171, 194
Vaage a 226
Valen, F. a 255, 278
Varnay, A. a **250**
Vegt, v. d. a 238
Vellesen, V. a 281
Vestby, Marta a 282
Vestre, orgelb.firma a 101
Veum, P. 148, **151**
Vibe, J. 52
Villeminot (Bull) A. 184
Vindingstad, Q. a 9
Vogel, Ferd. a 10
Vogler 55, 56, a 215
Voss, Th. a 174, 246, **250** 257
Waaler, W. a 169, 263, 267
Wagner, Elsa a 174, 281
Walter, C. 52
— W. 130
Wang, Asa a 175, 282
— G. a 72
Wang Halvorsen, Bertha a 282
Walle Hansen, D. a 172, 175 261, 267
Warmuth, C. a 159, 174, 273 287
Wedel-Jarlsberg, fru 272
Weidemann Strøm, a 282
Wendelborg a 201
Weinholdt a 171, 237
Weisse, Kristine a 281
Welhaven, Adelaide
Westwang, A. 248, 282
Wettergreen, R. a 244
Wetterstrand 61, 199, 204
Wiborg, Elisa, a 270
— Lalla a 173, 246
Wiese, C. a 171, 242, 244
Wiibe, N. a 215
Wilskow, Gerda a 174, 217, 220, 282
Wingar, Ålf A. a **199—200,** 209, 246, 271, 278
Winge, Lizzie a 267
— P. a 81, **185,** 207, **250,** 227, 229, 267, 277
With, H. C. a 222
— Nanna a 263
Wium, B, a 80, 83
Wolf, Lucie a 244
— S. a **246,** 270
— S. O. 119
Woll, Caroline a 226
— Th. a 226
Wollebæk, A. a 217, **247** 282
Wormordsen, 28
Wulfsberg 63
Zogbaum a 167, 236
Zapffe, Hans a 171
— Håkon a 287
Ølstad, K. a 267
Øyanhaugen, H. 155
Ørner, K. a 174
Ørpen, T. 171
Østvig, K. Aagaard a 175, **248,** 282

TILFØIELSER OG RETTELSER

Ved en beklagelig feil er billedet av den fremragende sangpædagog og operasangerinde *Mimi Hviid*, som er omtalt side 247, faldt ut av gruppebilledet side 248 Tillike er billederne side 243 og 244 av Lammers og Oselio forsynet med feilagtige underskrifter. Deres respektive roller er Leporello («Don Juan») og Carmen. Side 221 skal staa: Forøvrig konserterte *Reidarson* med sit udmerkede orkester i Bergen efter indbydelse av «Harmonien». Det av ham stiftede var det første byorkester utenfor Kristiania. Side 227: Aalesund: *Chr. Fugl, Heiberg, Børresen, Barstad.* Stord: *Nora Kobberstad.* Side 257 (ved I. Bache): «bl. a. viser hans violinsonate fremtrædende talent». Side 265: *Anna Lindhjem* har utgit «Norges orgler og organister til 1914», et verk som hviler paa omfattende studier. Nævnes skal ogsaa *Elisabeth Kaurin*, som har skrevet «Kortfattet musikhistorie». Side 265: Reidarson skrev 4 aar i «Tidens Tegn». Side 269: *Karl Johannessen* er født i Sarpsborg 1869. Han blev 11 aar gammel ansat ved operaen i Stockholm som violinist. Nogen aar senere gjorde han furore paa konsertreiser i Tyskland og Skandinavien. Paa Joachims anbefaling ansattes han som professor ved Konservatoriet i Leicester. Han døde i Ledburry 1904. Side 278: *Trygve Torjussen*, Pianostykker (Mary Barratt), 1913 Side 280: Frk. *Storms* dygtige og intelligente spil har man ikke paa længe hørt i konsertsalen. *Sylou Kreutz* har oparbeidet sig en smuk position som en fin musiker og egte klaverkunstner. Bind I, s. 162 l. 9 læs: 1850, s. 171, l. 23 læs: Jørn Nordgard, s. 203, l. 13 læs: 1844 Bind II, s. 168, l. 36 læs: kvintet, s. 175 l 16 læs: 1920, s. 178, l. 19 læs: 1832. Side 257 læs: L. Irgens Jensen og Marius Moaritz Ulvestad.

PERSONREGISTER

a = andet bind.

Aakhus, E. 152
Aamot, O. 139
Aarestrup a 104
Aasen, J. 86, 194
Aasland, Geburg a 282
Abelstedt, R. a 244
Abrahamsen a 224
Abrahamsen, E. 28
Abrahamson A. a 224
Adam 15
Albrechtson a 10, 264
Alme, W. a 174, 280
Alnæs, E. a 82, 153, 174, 227, **251**
Amati mdm a 215
Andersen, Axel a 175, 269
— Elisabeth a 173
— Fr. a 227
— Georg a 240
— H. C. a 171
— Hildur a 172, 238, 261, 267
— Mathilde a 160
— O. a 68
— P. a 72, 81
Andresen, A. a 215
Angel, Th. a 99
Angell, prest a 215
— borgermester a 215
Anker, Bernt 47 og fl., 51, 52, 54, 57, 59, 64, 68, 116
- Chr. 54
— Jess 54, 56
— P. 67
Apenes, Zela S. a 270
Arbin, N. E. 49, 52, 54
Arbo, Jens a 265
Arigoni, Fr. 47
Arlberg, Fr. a 266
Arnesen, C. a 217, 220, 250
Arngrim 17
Arnold, C. 200, 207, **209—10** a 24, 158
Arrebo, biskop 77
Artz, C. M. a 221
Arveskoug, A. a 81, 226, 270
Arvesen, A. a 174, 209, 226, 238, 269
Asmundsen, Rosa a 210, 244
Aspestrand, S. a 192, **199, 241,** 245, 246, 278
Austad, Torkjell 151

Bach, J. S. 5, a 226
Bache, Paulus a 238
Backe, I. a 257, 258
Backe, S. a 250, 282
Bahnsen, P. a 215
Balterud, H. 139
Bang, biskop 105, a 215
Bang, C. a 215
Barratt, Mary a 280
Barroyer, C. 43
Barstad, E 162
— K. a 269
Bartholin, J. F. 49
Bech, provst a 215
Behrens, J. D. 190, 204, 221, 261, a 2, **17—19,** 33, 65, 66, 81, 85, 125, 157, 210
Behrentiner a 82
Beitohaugen, E. 171
Bekkevold, Fr. a 75, 81
Bellmann, C. M. 51
Bentsen, H. 189
Berchenhoff a 249, 282
Berg, H. 21, 70
— L. N. 131, a 222
Berg, M, 41
Berge, Johanna 115
Berge. P. 171
— R. a 177, 264
Berggreen, A. P. 96, 114, 115
Bergh, Ludv. a 172, 210, 246
Berg-Hansen, J. a 282
Bergsland, O. 158
Bergwitz, A. a 68, 79
Berlin, A. 215
— J. D. a 211, 212, 213, **214**
— J. H. a 215
Berntsen, J. a 80, 82, 85, 172, 242, 249, 266
Berntsen, orgelbygger a 101
Berwald, J. F. 56
Beyer, Fr. a 176, 211
— J. D. a 206
Birknes, T. 265
Bisgaard A. a 248, 282
Bjørn, E. a 90, **91**
Bjelke O. a 255
Bjerke, S. a 169, 170, 269
Bjerregaard, H 119 a 242
Bjørn, Jørn 162
Bjørndal, A. 165, 170, 177,
Bjørnson, Bergljot a 269
Bjørnstad, K. a 80, 83
Blick, M. a 126, **132**
Blikstad Bang, A. a 282
Blodeck a 237
Blom, Chr. 58, **120,** 122, 127, **133,** 227
Blomberg, A. a 206
Boalt, J. a 202
Bodom, E. a 201
Bohr a 202
Bolstad, Hans a 227
— Per a 238, 281
Borch 59
— G. a 209, 254, 278
Borg, O. a **89,** 227
Borgen, brdr. 171
Borgstrøm, Hj. a 129, 135, 136, 140, 192, **194—96,** 246, 277
Botnekarane 94
Boye, rektor a 224
Braataa, I. 163
Brakar, Arve se Lindal
Brandt, dansemester 50
— Rantzau, R. a 280
Brandtzæg, orgelbygger a 102
Bratt, Thora a 280
Bredal, N. K. 68
Breder, A. J. 87
Bremer, F. 113, 139
Broch, kaptein a 223
Brun, H. a 160, 166, 242, 244 264
Brun, J. N. 110, 111
Brun, S. 221
Brustad, B. a 257, 281
Bryhn, fru a 226
— S. a 227
Bræin, Chr. a 227
— Edv. a 227
Brøgger, N. 62, a 223
— R. a 257 f.
Buch, Nils a 269
Bucher, O. a 244
Büchner O. a. 104
Bugge, M. a 201
Bugge S. 193
Bulko, Per, 144
Bull, J. Storm 182
— E. Hagerup a 187
— Ole, 112, 117, 131, og fl. 145, 146, **172** og fl. 193, 194, 201, 202, a 1, 6, 33, 40, 54, 145, 225
— Peter a 228
Burgin, Rich. a 238
Buschmann, O. a 209, 238
By, O. 16, a 273, 287
Bye, E. a 248, 272, 282
Bygdetraaen, N. 144
Bøhn, G. a 113, 123, 162, 165, 169, 171, 181, 236, 260
Bølviken a 227
Børesen, C. F. a 153
Børke a 227
Børresen a 289
Børsum a 226
Bøschen 66, a 203
Bøtun, P 171

Cajanus, R. a 174
Camstrup, O. 97
Cappelen, Chr. a 104, 105, **140—142,** 147, 268
Casati, A. 47
Caspersdatter, D. 43
Castberg, T. a 210, 211
Chauvet, a 127
Chopin, 7, **8,** 9
Christensen, Gyda. a 244
Christensen, J. C. a 224
Christiansen, Melius, a 283
Cleve, A. a 252
Cleve, Berit a 175, **252,** 278, 280
— H. 173, 251, **252,** 278

Colberg, J. W. a 92
Coldevin, fogd 98
Collett, S. 48 o. fl., 64, 68, 116
Collin, Chr. a 33
Collin, Trbj. a 215
Colonne, E. a 59
Comoglie 58
Compenius, E. a 95
Conradi, J. G. 219, 220, a **15**—**18**, 81, 82, 154, 157
Coppola a 271
Cordes, Alfr. a 269
Cornelius, P. a 127
Corvinus 34
Crøger, Olea 113, 114

Dagestad, M. 164
Dahl, auditør a 227
Dahl, A. Fasmer a 210, 218
Dahl, Henrik a 282
Dahl, Olivia a 281
Dahl (Sverenus) O. a 174
Dahm a 224
Dale, J. 171
Dale, K. **156**, 157, a 61
Dampe jmfr. M. 49
Danning, Chr. a 209, 245
Darbo, E. a 248, 282
Dass, P. 104
Davidsen, Ingvald a 269
Dedekam, frk. a 170
Dethloff, F. H. a 68
Dietrich, P. a 209
Dietrichson, L. a 68
Dietrichson, N. G. a 68
Dometius, C. a 171
Drejer, prest 111
Due, Henrik, a 280
Duncker, fru 51
Dybwad, E. a 244
Dysthe, C. a 72
Dørker K. M. 123

Edvardsen, S. a 250
Eggen, A. a 177, 226, 227, 251, **252**, 278
— E. 16, a 178
Eibenschütz, José a 277
Eide, G 171
— J. 171
— K. a 217, 247, **249**, 281
Elieson 48, 54, 56
Elling, Cath. 96, 170, a 176, 177, **186**—**188**, 229, 241, 245, 277
— J. a 172
Endregaard, J. a 217, 220, **247**
Engelstad, Chr. 67, a **96**, 100
Engh, orgelbygger a 101
— H. J. a 83
Erichsen, E. A. 33, 34
St. Erik 14
Eriksen, bratschist a 238
Eriksen, O. H. a 211
Eriksen og Svendsen a 102
Erlandsen, Eystein 16
Ernst 175
Evensen, A. 30
— G. a 104
— Marianne, a 263
Exner, 1. a 172, 270

Faber 31
Falbe, H. 66, 124 a 157
Falsen, E. 52, 60, 62, 63, 64
Faremo, O. 75, 150, 151, 152
— T. 151, 152
Farre, W. 287
Fasting, Cl. 44, 203
Faye, lektor. a 157
Feddersen 48, 59, a 43
Fetis 3, 4, 6, 7, 9
Fiedler, M. a 174, 175
Fille-Vern 139
Filtvedt, orgelb. a 101
Finkelsen, Th. 30
Finnemann, W. a 224
Fischer, P. Vogt a 273
Fiskestig, A. og H. 148
Fjord Thue Hildur a 269
Flagstad, K. a 248
— Flagstad, M. a 248
Flathus, M. 145
Flatin, K. 171
Flatlandarne 157
Flintenberg, A. 48, 49, 50, 54
Flor, A. 98, 109
Fog, C. a 222
Folkedal, O 149
Forseth, sanginstr. a 218
Forwald L. S. a **219**, 221
— R. M. a 201
Fosnæs a 101
Foss, fru a 226
Fosslida, K. 155
Fossmark 150
Fredriksen, O. 133
Freithoff, J. a 222
Fremstad a 227
Fries, A. 204, 205
— W. 204, 205
Frøyrak, K. 152, 171
Fugl, Chr. a 289
Fykerud L. 164, **166** ff.
Fystrø, O. 171

Gaarder, Th. a 227
Gade N. W. a 41 og fl. 113, a 145
Garben M. 219
Geelmuyden 182
— Ida a 170, 226
Gehrmann 205, 208, 210, a 157, 158
Geetz a 224
Gibøen H. 136, **147**, 148
Giraldus Cambrensis 4 o. fl. 22
Gissur biskop 11
Gjellesvik H. 171
Gjerstrøm, Gunnar 281
Gjelsvik 150
Gjerde N. 149
Gjestvang, Julie a 226, 282
Gloger G. H. a 96, 97, **100**
Glomsaas K. a 216
Gluck 47
Gomnæs F. W. a 82, 198, **200**, 226
Goplen, R. 165, 267
Gotuholt A. 158
Graff a 226
Grainger P. a 217
Gram H. 96
Grieg A. a 38, 204
— E. 53, 69, 85, 121, 188, 214, 220, 221, a 31, 34, **36**—**64**, 107, 112, 115, 126, 127, **135**, **137**, 146, 157 og fl. 203, 205 o. fl. 227 271, 277
— J. a 56, 206.
— Nina a 160, 162, 166, 206.
Grimseth a 157, 189
Grimsgaard T. 171
— Ø. a 250
Grinaker, L. a 106
Grjotnes 140
Grose, M. E. a 222
Groth, F. C. 51, 56, 58, 60, 123, a 157
Groven, O. 171
Grundt, H. J. 52
— O. J. a 215
Grøndahl, A Backer a **143**—**146**, 162, 165, 232, 238, 265, 270
Grøndahl, O. A. a 77, 81, 85, **86**, 145, 171, 228
— F. Backer a 174, 272, 280
Grønvold, A. 219, a 110, 115, 119, 131, 166, 263
Gude, H. 205, 207, 208
— fru, 224
Gudmundsson, Jon. 11
Guido d'Arezzo 8
Gulbranson, Ellen a 172, 233, 247, 268
Guldberg, O. H. 111
Guldberg, A. a 78, 81, 85
Guldbergs kor a 88
Gullbekk 136
Gullowsen, L. a 170, 242, 261, 266
Gunnar Gjukeson 73
Gunnar paa Lidarende 103
Gunnar i Ormegaarden 11
Gustavson, O. a 281
Guldahl, Jenny a 282
Günther 130, 200
Gyldenløwe 43

Haakensen, Petter a 287
Haaland I. a 209, 238, 257, 258, 281
Haanshus, Lulle a 282
Haarklou J. 12, a **147**—**151**, 192, 241, 244 fl., 271, 277
Haase, V. a 115
Haastabbe 149
Haavardson, K. 157
Haberbier a 237
Hagen, H. 151, 171
Hagerup, G. a 38, 204
Hagman, C. a 173, 217, 245 282
Haint, G. a 127
Hall, Chr. a 225
— K. a 227
— M. a 201
— P. a 255, 278
Hals, C. A. a 104
— Helene a 226
— K. jr. 105, 273
— K. sen. a 104, 105, 159, 284, 287
— Marie a 153
— P. a 104, 287
— S. a 105, 273
— Th. a 105
Halse, Kr. a 176
Halvard Fanden 138
Halvorsen, B. Wang a 175
— Haldis a 248
— Johan 141, 148, a 61, 172 177, **192**-**194**, 207, 221, 238, 246, 250, 269
— L. a 81, 174, 183, 217, 229 246, 250, **257**, 278
— Nic. a 210
Hambro, E. a 265
Hammer, B. a 281
— C. 59
— Hj. a 49, 50
— R. a 172
Hammerich, A. 3, 6, 7, 8
Hammerschmied 34, a 22
Hamre, O. 154
Händel 5, a 226
Haneborg a 139
Hanemann 50
Hannaas 74, 80, 94
Hansen, A. a **200**, 211
— C. faktor a 81
— H. a 242, 281
— H. F. a 72, 81
— Hanna, M. a 270
— J. a 80, 83
— K. a 171, 237, 281
— M. a 171, 237
— Mauritz 120, 133
Hansen, Nath. a 210
— P. a 104
— Rummelhoff a 106
Hanson, Agnes a 245, 281
Hanssen, Harald 281
Hareide, H. a 258
Harloff, W. a 205
Hartmann, J. P. E. 208
— Sv. a 216
Harvaas, K. a 80, 83
Hasler 34
Haslerud, Chr. a 262, 265
Haslund, N. a 203
Haugen, A. 162
Haugerud, T. 158, 170, a 177
Haukenæs, O. 159
Haye de la 50, 51, a 215
Heber, J. a 255, 278
Hedde, K. 152
Hedemark, I. a 210, 247
Hedenschou, K. a 173, 282
Heftye, Ths. a 159
Hegge, O. Grüner a 257, 258 278, 281
Heggestad, D. 171
Heiberg, a 289
Heide, A. a 106
— H. a 74, 209, 250, 281
Heidenreich a 226
Helgeby, A. a 210
Helgeland, S. 168, 169
Hellandætti 136, 137
Hellos, H. 148
Helme, J. 150, 153
Hennum, J. a 236, 250, 277
Herseth, E. a 250
Herwig a 171
Heyerdahl, A. 139, a **178**, 278
— H. E. 239
— N. 223, 224
— St. 224
Hildal, O. 141
Hille, G. a 261
Hjellemo, O. a 240, 257, 278
Hjelm, Cl. Winter a 68
— O. Winter 190, a 25, **121**—**125**, 144, 145, 157 277
Hjermstad, Ole a 227
Hoel, Marit, a 226
Hoff, E. a 80, 262
— H. a 244
— J. a 103
— S. a 226, 248, 282
Hofgaard, fru a 226
Holck, H. 49
Holen, gamle 161
Holm, E. 162
Holmsen, B. a 251, **254**, 271
— H. a 162
— K. a 234, 242, **243**, 266
Holst, Oscar a 238, 281
Holter, kjøbm. 68, 69
Holter, C. G. a 154
— Iver a 77, 78, 81, 82, 85, **153**—**156**, 171, 174, 206 226, 229, 277
— Iver d. æ. a 153, 198
Holveg, J. a 100
Hop, L. 171
Houge, H. 67
Hougen, Ingebr. a 227
Hovdestad, Bj. 158
Hucbald 4, 7, 8
Hultgreen, Cl. a 173, 246, 269
Hurum, A. a 255, 278
Huus Hansen, W. a 279, 281
Huseby, A. a 76, 81
— G. N. a 76, 81
Hvidsteen, Abr. a 227
Hviid a 247
Høeg, P. 44, 48 ff., 56
Høgstvedt, S. og A. 158